Русское искусство конца 19 - начала 20 века

Введение

Н. Соколова

Величие вклада национальной русской литературы, музыки и театра конца 19 — начала 20 в. в мировую художественную культуру общепризнанно. Несравненно менее исследовано изобразительное искусство. А между тем на рубеже двух столетий и в живописи, и в скульптуре, и в графике были созданы произведения высокой художественной ценности, обозначился новый этап в развитии изобразительного искусства. Разумеется, художественная культура обогащалась и произведениями мастеров старшего поколения, которые продолжали творить в новую эпоху. Вместе с тем в конце 80-х гг. 19 в. выступило новое поколение талантливейших художников — сверстников М. Горького, Чехова, Станиславского, Шаляпина, — пополнявшееся затем и более молодыми.

Начало данного исторического периода датируется серединой 90-х гг. 19 в., а конец 1917 годом — наступлением после победы Великой Октябрьской социалистической революции новой эры в истории России и в истории человечества. В конце 19 в. центр революционного движения переместился в Россию, и в этот же период, с некоторым опозданием по сравнению с Западной Европой и США, капитализм в России вступил в новую фазу — империалистическую со всеми вытекающими отсюда последствиями, с невиданным обострением противоречий буржуазного общества, с усилением классовой борьбы. В. И. Ленин установил, что в России было три этапа революционного движения соответственно трем главным классам русского общества и что 1895 год следует считать началом третьего, пролетарского периода в истории России. Период назревания и подготовки первой русской революции (1894 — 1904) был периодом чрезвычайной важности. С выступлением рабочего класса как самой могучей

революционной силы началась новая эпоха русской истории, начался новый, ленинский этап в развитии марксизма. События первой русской революции 1905 — 1907 гг. всколыхнули всю страну, привели в движение все классы, объединили в борьбе против царизма широчайшие массы

населения. В буржуазно-демократической по своим-задачам (свержение самодержавия) первой русской революции пролетариат в силу исторических условий оказался гегемоном. Под руководством В. И. Ленина была организована партия нового типа, которая возглавила революционное движение эпохи.

Первая русская революция — «генеральная репетиция Октября» — имела не только общенациональное, но и мировое значение: русский пролетариат отныне стал в авангарде пролетариата всего мира. 1890-е гг. в России проходили под знаком революционных выступлений рабочего класса, студенческих волнений. Народно-освободительная борьба такого масштаба способствовала подъему общественного самосознания, подъему культуры. Роль и значение русской литературы и искусства перерастали национальные рамки. Достаточно напомнить популярность М. Горького и за пределами его родины. Сатирические журналы 1905 — 1906 гг., разоблачавшие самодержавный режим, находили широкий отклик за рубежом. Революционная ситуация в стране, оказавшая сильное воздействие на всю сферу чувств и сознания прогрессивной интеллигенции, способствовала и более глубокому пониманию задач искусства. Неизмеримо выросло понимание роли человека в общественном бытии народа. Прогрессивное реалистическое искусство, создававшееся на рубеже двух столетий и в начале 20 в., продолжало развивать далее гуманистические идеалы.

Еще раз и с особой силой и очевидностью подтвердилась закономерность, что в периоды общественного подъема искусство находит свои особые и притом весьма многообразные формы отражения революционной борьбы народа.

Для художественного развития России характерна сила реализма, демократической эстетики, выстраданных страной в борьбе за свое освобождение, за грядущее социалистическое переустройство общества. Именно в этот период были заложены основы социалистической эстетики. В 1895 г. в России было издано одно из самых замечательных сочинений Г. В. Плеханова — «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». В, И. Ленин сказал, что на этой работе «воспиталось целое поколение русских марксистов». В «Письмах без адреса» (1899 — 1900), в работе о французской литературе и искусстве XVIII в. и в ряде других Плеханов обосновывал материалистическую сущность художественной культуры. Оценивая с марксистских позиций общественно-эстетические взгляды Белинского, Чернышевского и других мыслителей России, Плеханов в ряде своих произведений анализировал проблемы философии, искусства, выступая против распространившегося в те годы в среде интеллигенции неокантианства. Работы Плеханова имели огромное воспитательное значение, ибо подчиняли эстетические задачи — задачам революционной борьбы пролетариата. Критикуя отдельные ошибки Плеханова, Ленин высоко оценивал его выдающуюся роль в деле распространения марксистских идей как в России, так и за рубежом. Это было тем более важно, что для России 1890 — 1900-х гг. характерна острая борьба разных направлений эстетической мысли и художественной практики. Именно в это время появляются журналы, художественные объединения, которые становятся проводниками буржуазной идеалистической эстетики.

В 1905 г. была опубликована основополагающая статья В. И. Ленина, осветившая коренные эстетические проблемы с партийных позиций, — «Партийная организация и партийная литература» (*В. И. Ленин, Полное собрание сочинении, т. 12, стр. 99 — 105.*). Статья разоблачала классовые корни идеалистической теории надклассовости искусства — излюбленный тезис буржуазной эстетики, базировавшийся на анархическом индивидуализме. Ленин поднял знамя эстетики и искусства, открыто связанных с революционным пролетариатом и его боевыми задачами.

Ленин выдвинул и обосновал теорию двух культур: «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуриш-кевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова» (*В. И. Ленин, Полное собрание сочинении, т. 24, стр. 129.*). Революционная ситуация в стране помогла сохранить и развить культуру демократическую, которой (*В. И. Ленин, Полное собрание сочинении, т. 17, стр. 206.*) мы обязаны новаторскими произведениями данного периода в разных областях искусства.

Статьи Ленина о Л. Толстом, написанные в те годы, проливают свет на взаимоотношения искусства и общества. На основе опыта революционных лет Ленин доказал, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»3. Анализ творчества крупнейших деятелей изобразительного искусства дает нам право распространить определение, данное Лениным, и на более широкий круг явлений, рассматривать его как проверенную жизнью закономерность.

Многие из художников, чье творчество обусловило особенности русского реализма 20 в., вышли на общественную арену в середине и в конце 80-х гг. Это было время, когда под покровом политической реакции вызревали силы русской демократии. Художественная культура и ее прогрессивные явления приобретали огромное общественное звучание. Так, открытие памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 г. превратилось в народное торжество, а в знаменитой произнесенной тогда Ф. М. Достоевским речи в полный голос утверждалось всемирное величие национального русского гения. В 80-е гг. в Москве возникали крупные художественные центры, противостоявшие косному самодержавному режиму, официальному искусству, находившемуся под покровительством Министерства двора.

Вокруг задач развития народного русского национального искусства, новаторского, прогрессивного, сплотились лучшие силы музыкантов, артистов, художников.

Так, в 1885 г. возникла Московская Частная опера, организованная меценатом и знатоком искусства С. И. Мамонтовым. В 1892 г. П. М. Третьяков передал свое собрание произведений искусства в дар городу Москве, частная галлерея становится национальным музеем, гордостью народа. В 1898 г. открылся Московский Художественный театр, который стал школой реализма нового времени, защищавшей высокие нравственные и эстетические идеалы гуманизма, идеалы гражданственные. «Моя задача, — писал основатель театра К. С. Станиславский, — по мере моих сил выяснить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды». И Частная опера и Художественный театр по СБОИМ задачам были явлениями между собой родственными, близкими. С первого момента своего основания они привлекли к себе живописцев. Проводя в жизнь реалистические принципы, эти театры придавали большое значение роли художника в создании спектакля как целостного художественного организма. И Частная опера и Художественный театр были демократическими организациями, они бросали вызов императорским театрам, переживавшим состояние кризиса. В талантливой среде кружка, собиравшегося в усадьбе Мамонтова, в Абрамцеве, в Частной опере, Художественном театре формировались новые взгляды на искусство, с акцентом на искусство национальное, демократическое, создавались новаторские произведения. Очень характерным для абрамцевского кружка было содружество художников разных поколений. Мастера старшего поколения — Репин, В. Васнецов, Поленов — работали рука об руку с плеядой молодых, которые своим творчеством определили новый этап в развитии русского изобразительного искусства. Своими дарованиями и успехами выделялись В. А. Серов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, К. А. Коровин. Эти художники вышли из недр русской реалистической школы, они развивали далее принципы реализма, обусловленные теми новыми явлениями, которые выдвигала русская

действительность в этот бурный, чреватый революцией период. Новое содержание, новые проблемы требовали новых художественных форм. Передовые деятели искусства настойчиво ставили и по мере возможности стремились решить проблемы синтеза искусств. Обращает на себя внимание глубокий интерес Врубеля, В. Васнецова к проблемам национально русского стиля, к фольклору, увлечение образами русской народной сказки. «Сейчас я опять в Абрамцеве, — писал Врубель сестре в 1891 г., — и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада». Высказывания Врубеля — драгоценные свидетельства той целеустремленности в создании нового национального стиля, которая была характерна для русских прогрессивных мастеров и находила себе аналогии и в архитектуре и в сценическом оформлении спектаклей. Поэтичнейшими декорациями В. Васнецова, Врубеля, К. Коровина, Поленова, исполненными для постановок Частной русской оперы, было положено основание новому театрально-декорационному искусству, реалистические принципы которого затем обновили русскую сцену, способствовали коренной реформе и в императорских театрах.

В оформлении спектаклей Художественного театра, главным художником которого был В. А. Симов, участвовали и живописцы-станковисты: М. В. Добужинский, Н. П. Ульянов, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих, А. П. Бенуа и другие. Они приглашались на отдельные постановки в зависимости от пьесы, близкой природе творчества того или иного из них.

Период обновления пережила в 90-е гг. русская высшая художественная школа. Преподавательский состав Московского Училища живописи, ваяния и зодчества был укреплен прогрессивными свежими силами. В первую очередь следует назвать имена А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина, С. А. Коровина, к ним присоединились И. И. Левитан, с середины

90-х гг. В. А. Серов, К. А. Коровин. Руководителем скульптурной мастерской был приглашен С. М. Волнухин, повышению художествен-венного уровня преподавания способствовал П. П. Трубецкой. Обновление своего состава пережила и Петербургская Академия художеств. Наряду с Чистяковым 1 популярнейшим руководителем мастерской стал Репин. Приток прогрессивных сил заметно обновил застоявшуюся атмосферу академической школы. Из мастерской Чистякова и Репина вышла плеяда художников-новаторов: Серов, Врубель, Малявин, Кустодиев и другие.

В 90 — 900-е гг. складывается ряд объединений художников, которые резко полемизируют и даже враждуют друг с другом, ибо коренным образом расходятся по вопросам искусства и эстетики. Наиболее влиятельными объединениями становятся «Мир искусства» (с одноименным журналом) и «Союз русских художников».

Хотя «Мир искусства» привлек в свои ряды многих художников и не разделявших эстетические и мировоззренческие взгляды его лидеров С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа, основу объединения составляла группа петербургских художников, резко выступивших против академизма и передвижничества, заинтересованных в контактах с художниками Западной Европы. Консолидация разнородных сил в «Мире искусства» стала возможной вследствие того, что в это время передвижничество было ослаблено противоречиями между передовыми и отсталыми силами внутри объединения, а академизм переживал очевидный упадок. Основополагающие статьи лидеров «Мира искусства» защищали идейные позиции в духе модного в те годы неокантианства и самодовлеющего эстетизма. Специфика «мирискусни-чества» проявлялась наиболее отчетливо в творчестве А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, М. В. Добужинского, Л. С. Бакста.

«Союз русских художников» в основном состоял из москвичей; ядром этого объединения были А. Архипов, А. Васнецов, К. Коровин и другие. Некоторые из них, например

К. Коровин, принимали участие и на выставках «Мира искусства». Если такие мастера, как .К. Сомов и отчасти А. Бенуа, проводили в своем творчестве ретроспективистские тенденции, то Архипов и ряд других членов «Союза» были устремлены к современности. Необходимо подчеркуть, что Стасов и Репин, враждебно относившиеся к типичным «мирискусникам», всегда решительно выделяли реалиста В. А. Серова, который вошел в состав «Мира искусства», однако противостоял ему по важнейшим мировоззренческим и творческим вопросам. В практике и идеологии «мирискусников» противоречиво сочетались черты, способствовавшие обновлению и прогрессу русской художественной культуры, с чертами декадентскими, а высокие оценки прогрессивных художников России и Западной Европы с увлечением таким претенциозным стилизатором, как, например, О. Бердслей. В то время как в произведениях М. Горького звучали песни о Соколе и о Буревестнике, мобизовавшие волю народа к борьбе за свободу, «мироискусничество» отдавало щедрую дань ретроспективной романтике.

Рассматриваемый период был временем переломов, острой борьбы передовых и реакционных течений, напряженной внутренней борьбы в сознании людей, стремившихся разобраться в новой эпохе и отразить ее в своем творчестве. Одни художники не шли дальше прекраснодушных мечтаний об обновлении общества, другие возвышались до смелых протестов, до открытого участия в революционной борьбе. При оценке эпохи необходимо иметь в виду, как указывал Ленин, что в современной России шли «две войны»: одна — общенародная борьба за свободу, другая — борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое переустройство общества. Характеристика, данная Лениным, проливает свет и на противоречивую картину художественной жизни, помогает вскрыть сложный переплет идейной борьбы, ее классовый смысл. Многих прогрессивных художников привлекали выдвинутые «Миром искусства» такие положения, как «скована жизнь, свободно искусство», мечты о красоте, противостоящей уродству мещанской буржуазной

действительности, призывы «холить» индивидуальность художников, пропаганда русской художественной культуры за рубежом, устройство в России выставок современного искусства зарубежных стран и г. д.

Несмотря на противоречивый характер этого объединения, в ряде областей его мастера достигли серьезных успехов. Неоспоримы заслуги «Мира искусства» в развитии графики, в борьбе за высокую культуру оформления книги, в развитии театрально-декорационного искусства. Организатором большинства мероприятий, предпринимавшихся объединением, был С. П. Дягилев. Он познакомил русскую публику с искусством немецких и английских акварелистов, с творчеством художников Скандинавии, в 1898 г. организовал совместную выставку современных русских и финских мастеров, а в 1899 г. — международную выставку, на которой наряду с отечественным искусством были представлены картины Ренуара, Дега, Либермана и других западноевропейских мастеров. В 1905 г. в Петербурге, в Таврическом дворце, была открыта грандиозная выставка портрета. Русская портретная живопись впервые была оценена по достоинству. Изучение и популяризация национальной культуры в данный период нашли свое проявление и в деятельности историков искусства. Большую роль здесь сыграл художник и историк искусства И. Э. Грабарь, автор и организатор ряда крупейших трудов по истории русского искусства. В 1906 г. состоялось выступление русских художников в Париже на ва-ставке «Осеннего салона». С триумфальным успехом проходили организованные Дягилевым зарубежные гастроли с участием таких замечательных мастеров русского театра, как Шаляпин, Анна Павлова, Карсавина, Фокин и другие. Триумфу русской культуры способствовала во многом и деятельность художников театра, высоко оцененная зарубежной прессой, Однако в дальнейшем как за границей, так и в России роль «Мира искусства», его влияние идут на убыль. А попытка возродить объединение в России в 1910 г. не увенчалась успехом. Выставка 1911 г. носила, по мнению А. Бенуа, отпечаток «группового утомления». Статьи А. Бену а и многих других

«мирискусников» окрашиваются пессимизмом. Новые художественные группировки встречаются ими резко отрицательно. На Всероссийском съезде художников в 1911 — 1912 гг. А. Бенуа выступил с апологией Академии художеств. В противовес свои.м былым призывам к абсолютной свободе творчества он предлагал теперь оставить «мысль о свободной Академии»; он подчеркивал, что индивидуализм стал «деспотом» современного творчества, что он привел к разброду, хаосу. Бенуа приветствовал Академию как цитадель «государственности и академизма». В журналах «Аполлон», «Художественные сокровища России» более всего внимания уделялось художественному наследству. Аналогичные тенденции (поворот к классике) наметились в эти годы и в архитектуре. В эти годы возник и усилился интерес к античности. В тяжелые годы реакции художники, музыканты, поэты обращают свои взоры к далекому «детству человечества», мечтают обрести гармонию в воспоминаниях о прошлом, в век потрясений и обостренной классовой борьбы, общественной «дисгармонии» опереться на светлые идеалы человечества. Отрицание буржуазной действительности приводило иных художников к бунтарству анархического характера, к нигилизму по отношению ко всему искусству прошлого. «Бунтарство» это было обычно лишено положительной революционной программы, которую ставила перед собой новая, нарождавшаяся социалистическая культура. Наиболее яркой в этом отношении была группа с вызывающим по тем временам названием «Бубновый валет» (1910). Эта группа резко противопоставляла себя и академизму, и передвижничеству, и «Миру искусства» с его рет-роспективизмом. Ориентируясь на творчество Сезанна, а затем кубистов, добиваясь «новой предметности», они стремились, однако, выразить национальные черты. Впоследствии, преодолев заблуждения программных установок «Бубнового валета», многие из одаренных живописцев, входивших в эту группу, стали крупными мастерами советского искусства.

В русском искусстве начала 10-х гг. были течения и группы, наиболее полно выражавшие кризис, разложение и упадок

буржуазной культуры империализма. Это прежде всего «формотворчество» К. С. Малевича и «интуитивный динамизм» В. В. Кандинского.

Термин «дегуманизация», возникший позже, вполне определяет идейно-творческие установки, которые излагались в разных декларациях и манифестах этого периода. Весьма прозорливую характеристику дал в свое время А. Бенуа, когда появился «Черный квадрат» Малевича: «Это и есть. . . новая культура с ее средствами разрушения, с ее машинностью и ее «американизмом».

«Черный квадрат на белом фоне» фигурировал на выставке в 1911 г., а двумя годами позже появился манифест Малевича «От кубизма к супрематизму». Идейно образному искусству Малевич противопоставлял механическое, внеобразыое формотворчество. И «формотворчество» Малевича и «динамизм» Кандинского ставили крест на проблемах, которые были столь дороги русскому, национальному искусству реалистов. Философия крайнего субъективизма, космополитизм, замкнутость в узком мирке, полное отсутствие интереса к идеалам демократической идейной живописи сплачивали их между собой. Следует подчеркнуть, что Кандинский только первые годы своей деятельности прожил в России. Его родиной стал Мюнхен. Начав ознакомление с новыми течениями Западной Европы с Парижа, Кандинский большей частью находился за границей, более всего в Германии, где входил в ряд вновь организующихся там объединений художников. В Германии он издает свое сочинение — декларацию «О духовном в искусстве», а затем ежегодник «Синий всадник» (совместно с П. Клее, Ф. Марком и А. Макке), организует персональные выставки, на одной из которых появилась его «абстрактная акварель». Так Кандинский стал одним из «отцов» абстрактной живописи, которая находит свое признание в странах Западной Европы и в США. В период первой мировой войны Кандинский появился в России, чтобы покинуть ее в 1921 г. уже навсегда.

Своеобразен и противоречив по характеру творческих установок, разнороден по составу был футуризм в России, проявившийся особенно ярко в литературе,

но оказавший влияние на ряд молодых художников. В изобразительном искусстве футуризм и кубофутуризм вели к разложению реального образа мира. Вместе с тем среди русских футуристов был и молодой В. В. Маяковский. В отличие от других футуристов он чрезвычайно рано проявил свои революционные убеждения, юношей войдя в ряды социал-демократической партии (большевиков). Его бунтарство и творческие принципы имели иную социальную неправленность. Маяковский резко выступает против Ф. Маринетти. Октябрьская революция помогла Маяковскому преодолеть противоречия в творчестве и стать великим поэтом пролетариата.

Своеобразие исторического пути России, народно-освободительная борьба привели страну к победе социалистической революции, к созданию первого в мире социалистического государства. Великая Октябрьская социалистическая революция спасла культуру и искусство народов России от гибели, вывела на путь качественно нового развития. В перспективе времени становится понятным тот факт, что в преддверии социалистической революции зрели прогрессивные начала, что именно демократическая культура выдвинула плеяду сильных мастеров-реалистов, защищавших своим искусством права человека, права народа. Искусству, сохранявшему и новаторски развивавшему принципы реализма, реакционная культура противопоставила формалистические течения, которые на почве России не сыграли решающей роли. В художественных учебных заведениях России сформировалась молодая смена, которая впоследствии пополнила ряды художников старшего поколения и вместе с ними вошла в ряды основоположников советского социалистического реализма.

Живопись и графика

М. Милотворскал (раздел о В. А. Серове — Н. Соколова)

Новые явления в русском искусстве конца 19 — начала 20 в. ярче всего наметились в живописи. Их можно видеть в ряде произведений конца 80-х — начала 90-х гг., когда продолжали работать крупные мастера старшего поколения (см. т. V настоящего издания) и когда выступали их младшие современники. Творчество И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. Д. Поленова и других было ознаменовано и в эту эпоху рядом значительных достижений.

Сила репинского реализма в грандиозном полотне «Торжественное заседание Государственного Совета» (1901 — 1903), написанном с учениками-помощниками И. С. Куликовым и Б. М. Кустодиевым, позволила объединить парадность изображения во всей его живописной красоте и социальную яркость портретных характеристик, лаконических, острых, порой убийственно обличительных. В картине и многочисленных подготовительных этюдах к ней художник сказал беспощадную правду о государственной России своего времени, правду, которая во всей глубине стала понятной в свете последовавших революционных событий.

В годы назревания первой русской революции В. И. Суриков показывает народ в героической борьбе, упорно ищет силу и экспрессию художественного выражения. В больших исторических полотнах «Покорение Сибири Ермаком» (1895.), «Переход Суворова через Альпы» (1899), «Степан Разин» (1907 — 1910) сказались впечатления новой эпохи.

И тем не менее будущее русской живописи и графики в этот период представляло творчество мастеров нового поколения. Они подчас полнее своих старших современников отразили типические особенности эпохи, испытав на себе всю противоречивость художественного развития времени.

В противовес бытовавтшгм в те годы псевдоноваторским исканиям, уводившим некоторых художников от многообразия жизни на путь форзтлизма, прогрессивные художники-реалисты в сложных условиях эпохи, воплощая новые темы и

образы, опирались на пристальное изучение жизни и сочетали традиции учителей с поисками и открытиями новых творческих возможностей. Они обогащали живопись и графику новым пластическим языком, способным передать реальную сложность и красоту действительности, выразить передовые идейно-эстетические взгляды.

Так, Николай Алексеевич Касаткин (1859 — 1930), воспитанник передвижников-демократов старшего поколения, с пристальным вниманием фиксировал новые социальные процессы тех лет. Общирный цикл своих картин и этюдов он посвятил жизни и революционной борьбе рабочего класса.



Н. А. Касаткин. Углекопы. Смена. Фрагмент. 1895 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 10 а



Н. А. Касаткин. Шахтерка. 1894 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 10 б

Жестокая, варварская эксплуатация шахтерского труда в капиталистической России показана Касаткиным во многих этюдах, исполненных с натуры в донецкой шахте «Грушевская», а также в картинах, обобщающих эти наблюдения. Полотно «Углекопы. Смена» (1895; ГТГ) изображает толпу шахтеров, в которой виднеются даже женщины и дети. Все они молчаливо и устало стоят почти плечом к плечу. В темноте и узком пространстве эта толпа выглядит внушительно, как единый организм, отдельные фигуры и лица едва различимы, их с трудом «нащупываешь» в темноте по сверканию глаз да скудному свету шахтерских лампочек. Мрачный темный колорит, введенный художником, эмоционально и достоверно передает атмосферу, усиливая впечатление тяжкой безотрадности. Документальность становится сознательным художественным приемом, определяя дальнейшие творческие устремления Касаткина.

Будучи свидетелем угнетения рабочих, Касаткин сочувствовал тем, кто поднимался на освободительную борьбу, разделяя стремление пролетариата к коренному социальному переустройству жизни. Уже в одной из сравнительно ранних картин художника — «Тяжело» («Буревестник», 1892; Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР) — с симпатией изображен активный участник рабочего движения. Первая попытка показать нового героя современности не осталась единственной в творчестве Касаткина. В цикле работ, посвященных 1905 году, особенно в картине «Атака завода работницами» (1906; Москва, Музей Революции СССР), пролетариат выступает как сплоченная грозная сила, способная к борьбе за свои права. В таких работах, как «Боевик» (1905; там же), «Студент» (акварель, 1905; ГТГ), художник создает образы участников революционных событий. Среди своих современников Касаткин выделялся глубоким знанием жизни и борьбы пролетариата.



С. В. Иванов. Едут! Карательный отряд. 1905 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 13 а

Внимание многих других художников было приковано к тем процессам, которые совершались тогда в русской деревне, вступившей на путь капиталистических отношений. Выдающимся мастером, чье политически активное и социально целеустремленное творчество выражало новые качества русской реалистической живописи 1890 — 1900-х гг., был Сергей Васильевич Иванов (1864 — 1910). Он отразил народную трагедию, гнет социальной несправедливости, революционные устремления народа в картинах современной тематики и исторической живописи. Художник показал

крестьян, умиравших по дороге на новые земли Сибири («Смерть переселенца», 1889; ГТГ), развертывающееся аграрное движение, деревенские бунты, подобно пламени охватившие Россию («Бунт в деревне»; «Едут! Карательный отряд», 1905, ГТГ), тюрьмы и остроги России, переполненные арестантами — то есть все тем же страдающим народом, показал каторжан, словно скот отправляемых по этапу. Все это были живые наблюдения повседневного народного существования и грозных симптомов наступающего социального подъема. Обращаясь к прошлому к жизни и нравам допетровской Руси, С. Иванов в своих красочных полотнах умел найти далеко идущие аналогии старого и современного ему уклада. Он изображал реакционные нравы прошлого с тонким и верным чувством эпохи и вместе с тем с нескрываемым сарказмом. Так, в полотне «Царь. XVI век» (1902; ГТГ) «помазанник божий» царит над павшей ниц толпой своих безгласных и бесправных подданных, а ретивая стрелецкая стража охраняет установленную «свыше» социальную дистанцию. Удачно заостряет мотив социальных контрастов и колорит, где золото парчовой шубы царя, нарядные алые кафтаны стрельцов резко контрастируют с жалкими сермягами толпы. Фрагментарность композиции подчеркивает впечатление жизненности этой сцены.



С. В. Иванов. Царь. XVI век. 1902 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 14



С. В. Иванов. Расстрел. 1905 г. Москва. Музей Революции СССР

илл. 13 6

В полную силу творчество С. Иванова, как и его современника Касаткина, развернулось в грозные дни 1905 г. Этот решающий момент русской истории запечатлен им в многочисленных зарисовках и в очень новой по своей художественной сущности картине «Расстрел» (1905; Москва, Музей Революции СССР). С беспощадной ясностью врезаются в память мертвенные коробки домов, освещенных заходящим солнцем, и одинокая фигура убитого человека. Он упал, должно быть, на бегу, лицом вниз, и кажется, что это произошло только что, на наших глазах. Показывая страшное мгновение, художник отказался от подробного повествования, оставив только то основное, что помогает с глубоким драматизмом передать происшедшее: шеренгу солдат в глубине уходящей%вдаль перспективы улиц, дымок из ружей после прогремевшего залпа и первые трупы. Красноватый отблеск солнца делает краски картины особенно тревожными. Лаконизм разработки сюжета, драматизм и выразительность пейзажа свидетельствовали о новых творческих исканиях.



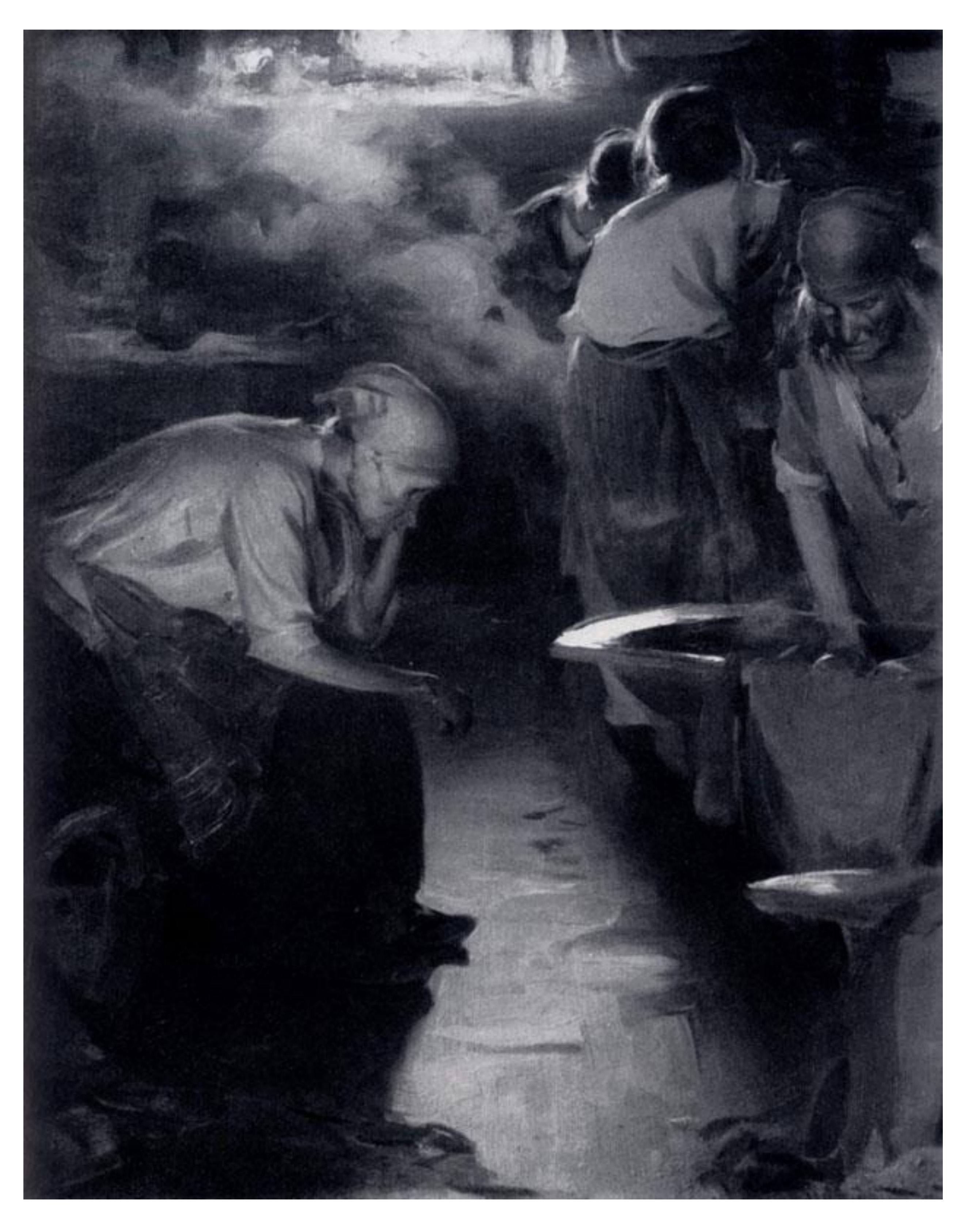
С. А. Коровин. На миру. 1893 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 12

Тема судьбы народной продолжала главенствовать в русском искусстве 1890 — 1900-х гг. и раскрывалась его мастерам все с новых и новых сторон. Так в картине Сергея Алексеевича Коровина (1858 — 1908) «На .миру» (1893; ГТГ) остро передан конфликт, вспыхнувший в крестьянской общине, как можно предполагать, из-за передела земли. Спор между бедняком и богатеем больно затронул не только имущественные, но и человеческие права бедняка. Социальная драма раскрыта как драма психологическая, с подлинной жизненной правдой, остротой переживаний. Характеры главных действующих лиц обрисованы живо и наблюдательно. В основу картины «На миру» был положен богатый этюдный материал, живые художественные впечатления, почерпнутые в крестьянском быту пореформенной, капитализирующейся русской деревни. Возмущение социальной несправедливостью, сострадание к угнетенным — эти традиции С. Коровин унаследовал от своих учителей, и прежде всего от В. Г. Перова. Однако сама тема картины, сюжет ее, стремление к показу психологической дра.мы, вызванной к жизни новыми социальными порядками, были новыми, как и композиционное и колористическое решение.

Значительным и ярким явлением демократической жанровой живописи стали работы Абрама Ефимовича Архипова (1862 — 1930), также связанного с передвижниками единством идейных устремлений и основных творческих принципов. Ряд его произведений посвящен актуальным социальным явлениям русской действительности. Живой страничкой из жизни дореволюционной фабричной России представляется картина «Поденщицы на чугунолитейном заводе» (эскиз, 1896; ГТГ). Глядя на пустынный кусочек двора, где негде укрыться от солнца, на поникшие позы поденщиц, мы живо представляем себе безотрадные условия их труда. Такая трактовка социальной темы, где нет подробного сюжета —

повествования с драматической коллизией, где фиксируются как бы случайные, но, в сущности, очень зоркие наблюдения, все заметнее утверждалась в русской живописи рассматриваемого этапа. Картина Архинова «Прачки» (вариант 1889 г. в ГРМ; вариант 1901 г. в ГТГ) особенно четко отразила новую художественную концепцию. Выразительность сцены коренится в остро подмеченной экспрессии фигур, в колорите, передающем парной воздух прачечной, в верно найденном ритме усталых движений, в непринужденной композиции, как бы выхваченной из жизни. Эти приемы напоминают об импрессионизме, но применены к иным задачам — эмоциональному воплощению остросоциальной темы.



А. Е. Архипов. Прачки. 1901 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 11

Но более характерно для Архипова как «крестьянского» по существу художника поэтическое ощущение крестьянского быта. Особенно хороши полные настроения полужанровые, полупейзажные сцены — «По реке Оке» (1890; ГТГ) и «Обратный» (1896; ГТГ), в которых Архипов следует поэтическим традициям одного из своих учителей — В. Д. Поленова.

Эти работы Архипова позволяют вспомнить пленэрную живопись его современников — В. Серова, К. Коровина, а также А. Цорна, с которым были знакомы русские мастера. В творчестве Архипова и Цорна мы находи.м любовное подчеркивание национальной самобытности крестьянства. Однако у Цорна преобладал интерес к праздничной стороне народного быта; в его картинах нет той грусти, которая свойственна ранним жанрам Архипова. Подобно многим своим соотечественникам любуясь красотой родины, художник не мог не мечтать о ее лучшей доле. Вот почему эти настроения сказались даже в одной из самых его поэтических картин — «Обратный». Сюжет ее прост и немногословен: светлой летней ночью налегке возвращается домой крестьянин. Перед ним открываются манящие вдаль просторы. Кажется, что в прозрачном серебристом сумраке слышится мягкий цокот лошадиных копыт и тихо звучит протяжная народная песня, рожденная в дороге, на русских равнинах.

Названными произведениями, как и пейзажами русского Севера, написанными в сдержанной пленэрной гамме сероватых, тонко найденных тонов, Архипов утверждал непреходящую ценность жизни народа. В 1910-х гг. художник, увлекаясь декоративными исканиями, пишет добродушных крепких русских крестьянок в их красочных национальных нарядах («Весенний праздник», 1913; «Гости», 1914; «Молодая крестьянка в желтом платке», 1916, и др.).

Творчески развивая традиции своих учителей, молодые художники этого поколения открывали в народном, особенно

крестьянском быту мощный источник красоты и поэзии, черпали там жизненные идеалы.

Их во многом отражало самобытное творчество Михаила Васильевича Нестерова (1862 — 1942). Он раскрыл живущую в народе жажду возвышенного, чистого, справедливого, с исключительной задушевностью передав трепетную красоту человеческих чувств и такую же трепетно-трогательную красоту родной природы. Он разделял романтические утопические взгляды части русской интеллигенции, многими узами связанной с пореформенной деревней. Этой интеллигенции были весьма близки духовные метания гибнувшего в капитализирующейся России патриархального крестьянства, его беспочвенные наивные попытки обрести мир, покой, счастье в отказе от «скверны» жизни, бегстве от общества в схиму, монашество. Нестеров показал Это трагическое неприятие действительности и тщетные искания «праведного» устройства жизни.



М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889 — 1890 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 18 а

Первой работой художника, отразившей подобные настроения, был «Пустынник» (1888 — 1889; ГТГ), убедивший в том, что появился сильный и оригинальный мастер, говорящий о тех сторонах народной жизни, которые еще не были представлены в русском изобразительном искусстве.

Старец-пустынник изображен среди скромного осеннего русского пейзажа, созерцающим его красоту с тихой грустью и умилением. В этих тонких ассоциациях передана поэтическая гармония природы и человека, отвергнувшего суету жизни. В «Видении отроку Варфоломею» (1889 — 1890; ГТГ) художник сумел слить религиозную легенду и реальный мир; пейзаж пронизан трепетным лиризмом просветленного чувства. Этим чувством наполнено все существо деревенского отрока при виде чудесного явления таинственного старца в темной схимнической одежде. Нестеров писал фигуру и лицо отрока с крестьянской девочки, болезненной, хрупкой, впечатлительной. Таких немало встречалось на Руси. Их печальным уделом становилось порой монашество как убежище от жестокости и суровости крестьянского существования.



М. В. Нестеров. Молчание. 1903 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 18 6



М. В. Нестеров. Портрет О. М. Нестеровой-Шретер. 1906 г. Ленинград, Русский музей

илл. 19

Источник поэтичности произведений Нестерова во многом заключается в его редкостной! умении передавать единство человека и природы («Молчание», 1903; ГТГ). Этим же качеством отличается один из лучших портретов художника — портрет дочери (1906; ГРМ). Человек и природа здесь слиты в общем настроении, когда с наступлением вечерней тишины и в душе человека и в природе начинает звучать своя «мелодия». Впечатление музыкальности создают и певучие очертания стройной девичьей фигуры в черной амазонке и переливающиеся краски неба, озаренного далекими отсветами заходящего солнца. Художник объединяет пейзаж и фигуру, бросая отсветы заката на лицо, делая его более выразительным, более богатым в оттенках чувств, и одновременно заставляет.фигуру композиционно доминировать, выделяя ее из светлой, красочной гаммы пейзажа подчеркнутой силуэтностью. Как всегда, очень своеобразен нестеровский колорит с его остротой красочных сочетаний и весьма характерной для времени чуть плоскостной декоративностью живописи.

Портреты в дореволюционном творчестве Нестерова немногочисленны, но они весьма показательны: мастер писал только тех людей, которые импонировали ему своей духовной значительностью. Таковы портрет молодого А. М. Горького (1901; Москва, Музей А. М. Горького), портрет Л. Н. Толстого (1907; Москва, Музей Л. Н. Толстого), польского художника Яна Станиславского (1906; Краков, Музей). Эти люди были для Нестерова выразителями «души» народной.

Попытку обобщенно-философского изображения судьбы человеческой, судьбы народной представляют большие, программные, с точки зрения самого автора, картины — «Святая Русь» (1901 — 1906; ГРМ) и «На Руси» («Душа народа») (1915 — 1916; ГТГ). В этих произведениях страстное духовное томление, безграничность человеческих страданий, наивное стремление обрести духовный мир и покой «во Христе» — достигают особой остроты.

В дореволюционные годы мастер отдал немало сил религиозным росписям (Владимирский собор в Киеве, церковь в Абастумани и Марфо-Мариинская обитель в Москве). Однако не все из них можно признать удачными. Лучшие работы, созданные Нестеровым, со всей силой поэтического дара утверждали красоту мира, красоту родной земли, ее людей, ее природы.

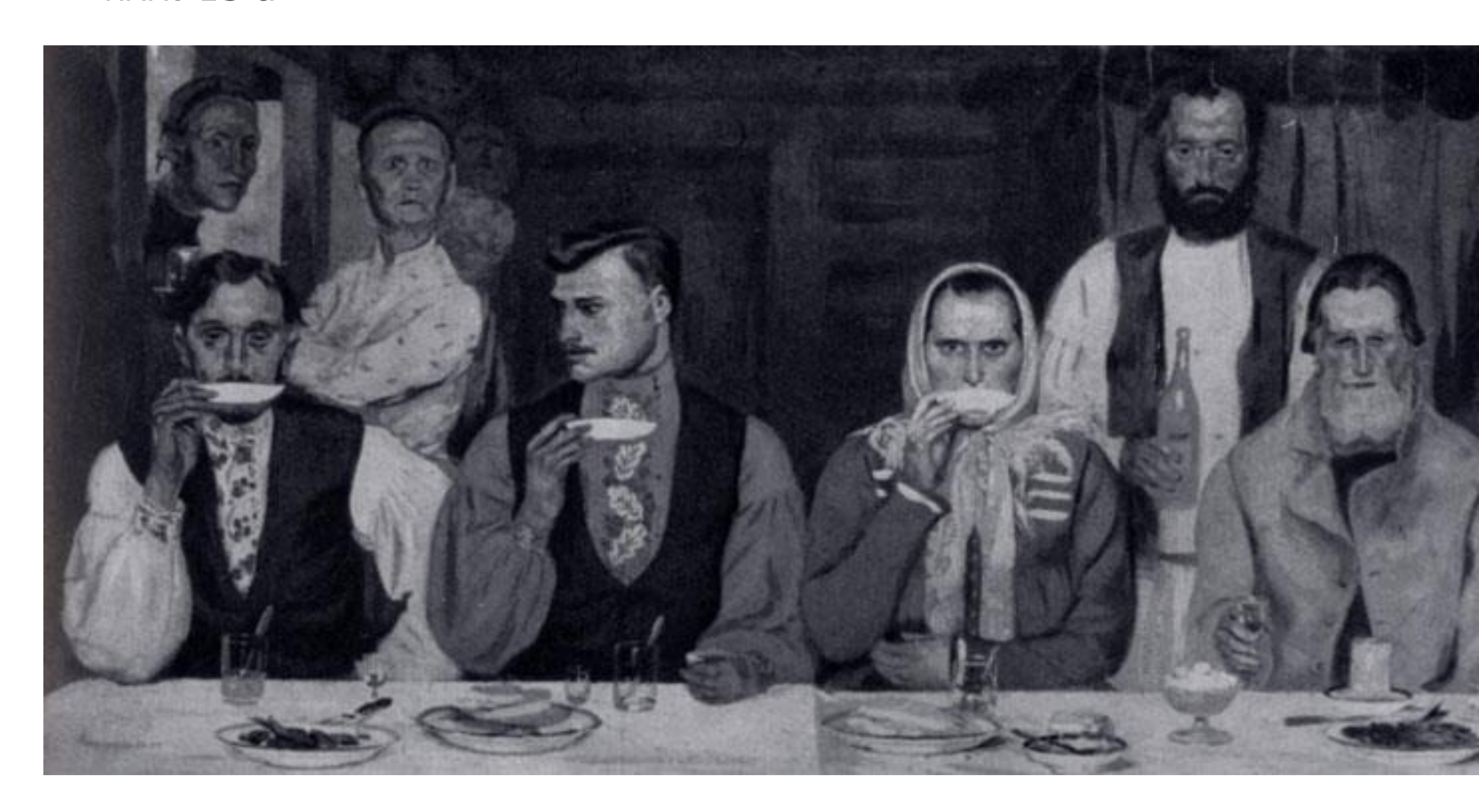
Стремление увидеть народную жизнь в свете поэтических представлений крестьянства, еще не порвавшего полностью с патриархальным укладом, находило различное воплощение в искусстве тех лет.

В творчестве оригинального живописца-лирика Андрея Петровича Рябушкина (1861 — 1904) оно сказалось в поэтизации обычаев, обрядов родной старины («Боярышня XVII века, 1903, ГРМ; «Свадебный поезд в Москве XVII столетия», 1901, ГТГ, и др.). Реальное — сохранившийся кое-где старинный уклад — и воображаемое слились здесь в поэтическом образе, художественный строй которого порожден творчески переработанными мотивами старинного крестьянского и древнерусского искусства. Нарядная узорчатость, звонкий цвет одежд, плавная напевность композиционного ритма определяли специфическую красоту картин Рябушкина.



А. П. Рябушкин. Боярышня XVII века. 1903 г. Ленинград, Русский музей

илл. 15 а



А. П. Рябушкин. Чаепитие. 1903 г. Москва, частное собрание

илл. 15 б



Ф. А. Малявин. Девка. 1903 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 32

Его младший современник Филипп Андреевич Малявин (1869 — 1940), изображая крестьянство, обращаясь к фольклорным мотивам, раскрывал в своих полыхающих красками полотнах стихийную, жизнелюбивую силу, как бы вскормленную мощью самой земли русской, воплощаемую художником и в конкретно-бытовых и в символико-поэтических образах. Работы Малявина отличаются жизненной правдой, острой психологической и эмоциональной экспрессией. Художник, кровно связанный с крестьянством, великолепно знал народные характеры. На эту выдающуюся черту таланта своего ученика И. Е. Репин обращал особое внимание. Портрет сестры с книгой (1895; ГТГ), «Старуха» (1898; ГТГ), портрет отца художника (Белград, Национальный музей) представляют эту сторону его творчества. В них покоряют духовная цельность и мощь, ясность и красота человека. Вместе с тем в ряде работ, например в «Крестьянке в красном», остро подмечены и переданы уже иные черты: жестокость, недружелюбие, злоба, упорное и беспощадное самоутверждение. Может быть, и неосознанно, но эти наблюдения художника связаны с процессом разрушения и гибели русской патриархальной деревни с воцарившимися в ней нормами волчьих законов капитализма.

Самое знаменитое и значительное произведение Малявина — картина-панно «Вихрь» (ГТГ) — было создано в 1905 — 1906 гг., то есть в момент революционной бури и в какой-то мере, не прямо, а поэтически опосредованно передало впечатление пробудившейся крестьянской стихии. Написанное смело и необычно, оно действительно создает впечатление огневой, разудалой пляски, в которой прорывается неукротимая сила и мощь человека из народа. Красочный вихрь одежд, горящий всеми оттенками кумачовый цвет сарафанов, лишь местами перебиваемый пестротой ситцев и шалей, распластан на плоскости. Фигуры, неудержимо мчащиеся в танце, подчинены вихревому ритму. Напротив, лица написаны очень пластично и объемно и привлекают внимание своей психологической выразительностью. На первом плане в рост и значительно больше .натуры написаны

две крестьянки с намеренным преувеличением реальных пропорций, отчего они кажутся необычно могучими.

Личность и искусство Валентина Александровича Серова (1865 — 1911) — еще одно свидетельство того, что освободительная борьба народа была животворным источником, который питал мировоззрение и творчество лучших людей России.

Серов родился в семье, которая была тесно связана с передовыми деятелями русской художественной культуры. Его отец — выдающийся композитор и музыкальный критик А. Н. Серов; его учителями были И. Е. Репин, а в академические годы П. П. Чистяков. Частное пребывание в благотворной художественной среде Абрамцева, отличное знание с ранних лет лучших музеев России и Западной Европы способствовали многогранности и глубине его культуры.

Молодой художник выступил на общественную арену в пору высокого общественного подъема и сразу завоевал признание рядом выдающихся произведений. Уже в первый период деятельности (1887 — 1904) определились характерные черты его творчества: пристальное изучение современной жизни, гуманизм, стремление к совершенству формы. Широта и многообразие интересов художника позволили ему и в этот период выступить с произведениями разных жанров. Он создал гал-лерею портретов, ряд пейзажей, небольшую, согретую глубоким чувством жанровую картину «Встреча. Приезд жены к ссыльному» (1898; ГТГ), острый рисунок? запечатлевший тяжкую судьбу крестьянина-бедняка («Безлошадный», 1899). В этот же период он начал несколько циклов графических произведений, посвященных русской литературе.



В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 1

При всем многообразии интересов художника портрет стал тем жанром, который в первую очередь определяет исключительное значение Серова в русском и мировом искусстве. Ранние портреты, написанные Серовым на рубеже 80 — 90-х гг., — «Девочка с персиками» (1887), «Девушка, освещенная солнцем» (1888; оба — в ГТГ), — по справедливости были оценены как новое слово в русской живописи. С необыкновенной поэтической силой и мастерством утверждал художник идеалы гуманизма. В противовес печальному, тяжелому, чему посвящали свое творчество многие из его предшественников, молодой живописец мечтал писать «только отрадное», уподобляясь, как он полагал, мастерам Ренессанса с их гармоническим пониманием человека.

Мечты Серова перекликались с мыслями, высказанными его современниками писателями: «Человек создан для счастья, как птица для полета», «Человек — это звучит гордо!»

Произведения, созданные на рубеже 80 — 90-х гг., и те, что он написал вслед за ними (портреты выдающихся художников, писателей, артистов, музыкантов), прославляют духовные силы человека, как это делали в литературе Короленко, Чехов, Горький. Начав с поэм о человеческой юности, Серов пришел к изображению человека-творца. Это была мощная поэзия гуманизма — утверждения человеческой личности, — навеянная предреволюционным и революционным подъемом в стране. Это был ценнейший вклад, который вносило русское портретное искусство в национальную и мировую художественную культуру эпохи.

Опираясь на традиции русского реализма, Серов поставил и решил ряд проблем, выдвинутых современным ему этапом развития искусства. Он принадлежал к тем деятелям художественной культуры, которые чрезвычайно чутко

воспринимали поднимавшиеся в его время проблемы мастерства и ремесла художника. В свои портреты 1880 — 1890-х гг., написанные в пленэре, он смело вводит интерьер, натюрморт. Самый характер живописи Серова значительно видоизменяется по сравнению с живописью его непосредственных предшественников. Но проблемы колорита — обобщенной, тональной живописи, освежения палитры — решались им с позиций портретиста, для которого образ человека определяет особенности формы.

В картине «Девочка с персиками» прекрасно написаны интерьер, белоснежная скатерть, на которую как бы невзначай брошены румяные персики. Все элементы композиции (весьма динамично построенной) подчинены поэтической характеристике жизнерадостного подростка. Картина «Девушка, освещенная солнцем» вводила зрителя в атмосферу новых тогда живописных исканий, близких, но отнюдь не тождественных импрессионизму. Свежесть непосредственного ощущения модели, написанной на воздухе, на солнце, была столь велика, что картина в свое время называлась этюдом. Яркий чистый колорит, цветные тени, нежные зеленоватые рефлексы листвы на лице и на светлой блузе девушки, веселый перезвон солнечных пятен на лужайке — все это найдено непосредственно в пленэре, и все это подчинено главному — поэтическому образу юности. Объемная форма слегка смягчена, но отнюдь не растворена в блеске летнего дня. Художник добивается реалистической пластики формы, полноты характеристики человека и природы, отблеск которой возвышает и украшает человека. Солнечный пейзаж как нельзя более соответствует ясному, исполненному гармонии человеку. Подобный мотив встречается в разных вариантах в произведениях Серова первого периода («Портрет О. Ф. Серовой. Летом», 1895; ГТГ).

Проблема портрета-картины, столь ярко утвержденная «Девочкой с персиками», развивается Серовым и в дальнейшем, например в портрете К. А. Коровина (1891; ГТГ).



В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. 1891 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 3 б

Великолепно вылеплено красивое, типично русское лицо художника, обрамленное темными волосами. В полную силу написаны детали обстановки мастерской, например полосатая красно-белая диванная подушка. Автор картины не боится яркости, броскости красок интерьера — они только усиливают ощущение радости жизни, акцент достаточно точно и выразительно поставлен на главном. Этюды Коровина на стене и открытый ящик с красками — это не просто натюрморт, они развивают тему о живописце, и притом ярком колористе.

В создаваемой Серовым портретной галлерее русского общества того времени большое место, занимают портреты художественной интеллигенции. Серов высоко ценил миссию художника и умел осветить своим искусством сущность данной творческой личности. Порой (как в портрете К. Коровина) он вводил в композицию интерьер, атрибуты профессионального мастерства, порой он вовсе отказывался от изображения обстановки. По этой же причине пленэр остается прерогативой ранних портретов Серова. Значительность моделей заставляет теперь художника сосредоточиться на проблеме личности, творческого характера человека. Таковы, например, портреты писателя П. С. Лескова, художника И. И. Левитана, корифеев итальянской оперы Анджело Мазини и Франческо Таманьо. Почти все эти портреты написаны на нейтральном фоне.

В портрете И. И. Левитана (1893; ГТГ) Серов применяет свет и светотень как орудие тончайших средств эмоциональной характеристики одухотворенного лица и тонкой руки художника. Задумчивый, грустный, сосредоточенный облик Левитана близок искусству этого пейзажиста. Портрет Н. С. Лескова (1894; ГТГ) поражает драматизмом, напряженностью выраженной в нем духовной жизни писателя. По композиции он крайне прост, по колориту немногословен. Вся суть создаваемого им впечатления в выражении лица и особенно глаз человека, снедаемого тяжелыми думами.



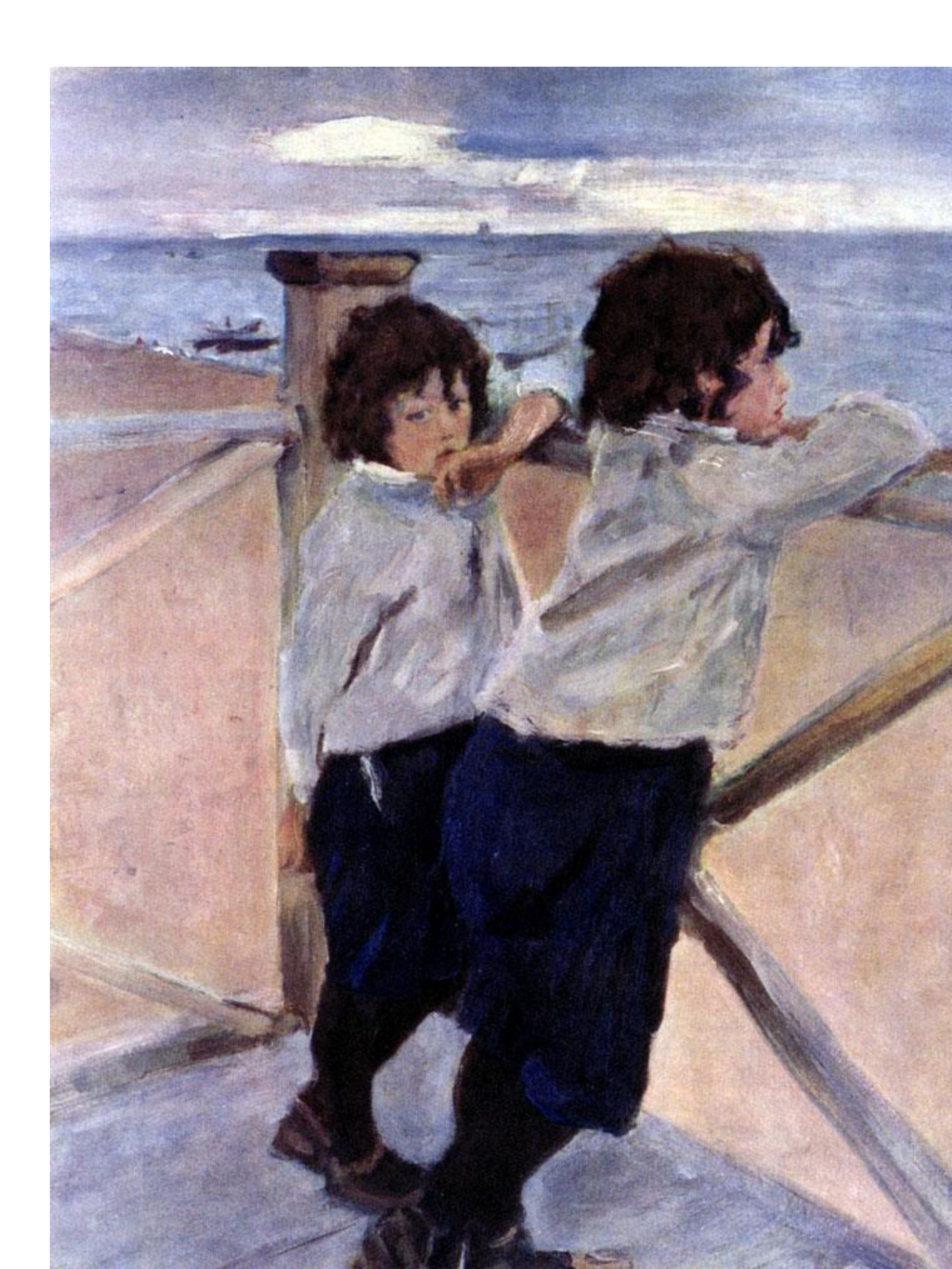
В. А. Серов. Портрет С. М. Лукомской. 1900 г. Акварель. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 3 а

Исключительной одухотворенности психологического рисунка Серов достигает в женских портретах. Интимный скромный портрет С. М. Лукомской (1900; ГТГ) исполнен очарования. Это акварель, построенная на тонких взаимоотношениях близких тонов. Лирический образ Лукомской в трактовке Серова напоминает героинь Чехова.

Многообразны художественные средства, которые находил Серов в процессе создания каждого образа. Обаятелен по характеристике, по красоте динамичной, Эффектной живописи портрет Мики Морозова (1901; ГТГ). Художник воплотил существо подвижной, порывистой детской натуры. ЭТОМУ соответствует широкая динамичная манера письма.

Роль пейзажа своеобразна в каждом из портретов Серова. В эффектных официальных парадных портретах место действия, пленэрное решение подчинены задачам декоративного характера. На Всемирной выставке в Париже Серов был удостоен «Гран при» за парадный портрет вел. кн. Павла Александровича (1897; ГТГ), который был оценен как лучший современный портрет этого жанра. Светлое высокое небо здесь играет роль фона, или задника в театральной декорации. На этом фоне четко рисуется линия силуэта, объединяющая лысеющего безличного кавалергарда и его красавца коня.



В. А. Серов. Дети. 1899 г. Ленинград. Русский музей.

илл. между стр. 32 и 33

Иную роль играет пейзаж в лирическом портрете сыновей художника на взморье («Дети», 1899; ГРМ). Детские фигурки вынесены тоже на первый план, но они согреты душевным отношением художника к своим моделям, полным детского очарования. Показана характерность лиц, позы; оба мальчика объединены в поэтическую группу. Цельности композиции способствует характер колорита — тонкое соотношение близких (серых и синих) тонов — пейзаж, распространяющийся вдаль и вширь. Море привносит неповторимое очарование, поэзию, настраивает на лирический строй мысли и чувства. В этой жанровой портретной композиции (как в детских группах скульптора Трубецкого) нет определенного события, суть ее в настроении.

Никогда впоследствии Серов не отдавал столько внимания пейзажу, как в 90-е гг. Продолжая традицию русского демократического пейзажа, Серов привнес и сюда своеобразные черты времени, характерное для него миропонимание. Мы не найдем в деревеньках Серова тоскливых настроений Левитана, ликующих весен Грабаря. Ближе других серовские пейзажи к пейзажам Коровина. У обоих живописцев равнинная деревенская Россия средней полосы, но у Серова ярче выражена демократическая тенденция, больше суровости в цветовой гамме. Пейзажи Серова заставляют вспомнить прозу Чехова, они неотделимы от раздумий художника о судьбах русского крестьянства.



В. А. Серов. Октябрь. Домотканово. 1895 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 2 а

Мотивы серовских пейзажей донельзя просты, а настроения и ассоциации, ими вызванные, сложны, содержательны. Это образы крестьянской России с ее полями и лесами, с ее избами и сараями, крытыми соломой, с ее скупыми красками зимы или бессолнечной поздней осени.

Деревенские пейзажи Серова народны в глубоком смысле слова, они согреты сыновней любовью к родине, к трудовому человеку. Его дерзвня населена людьми, которые заняты своим делом. По дороге куда-то спешит баба в телеге,

заворачивает за угол сарая крестьянин в дровнях, что-то мастерит мальчик-пастушок. На пастбищах пасутся лошади. Жизнь идет своим чередом, художник правдиво, объективно и вместе с тем поэтично фиксирует это течение жизни. Трезвая оценка Серовым крестьянства присутствует и тогда, когда ему надо изобразить персонажей, заслуживающих юмора или сатиры (иллюстрации к басням Крылова).

В конце 90-х гг. Серов покинул Товарищество передвижников, с которыми был связан, и сблизился с новым объединением «Мир искусства». Он участвовал в выставках и в работе журнала, но демократизмом убеждений и основами своей Эстетики противостоял лидерам этого направления. И тем не менее тематика Серова несколько изменилась; например, он увлекся русской историей, однако в трактовке ее сохранял своеобразие. Все сильнее интересовала его теперь проблема монументального портрета, проблема стиля.

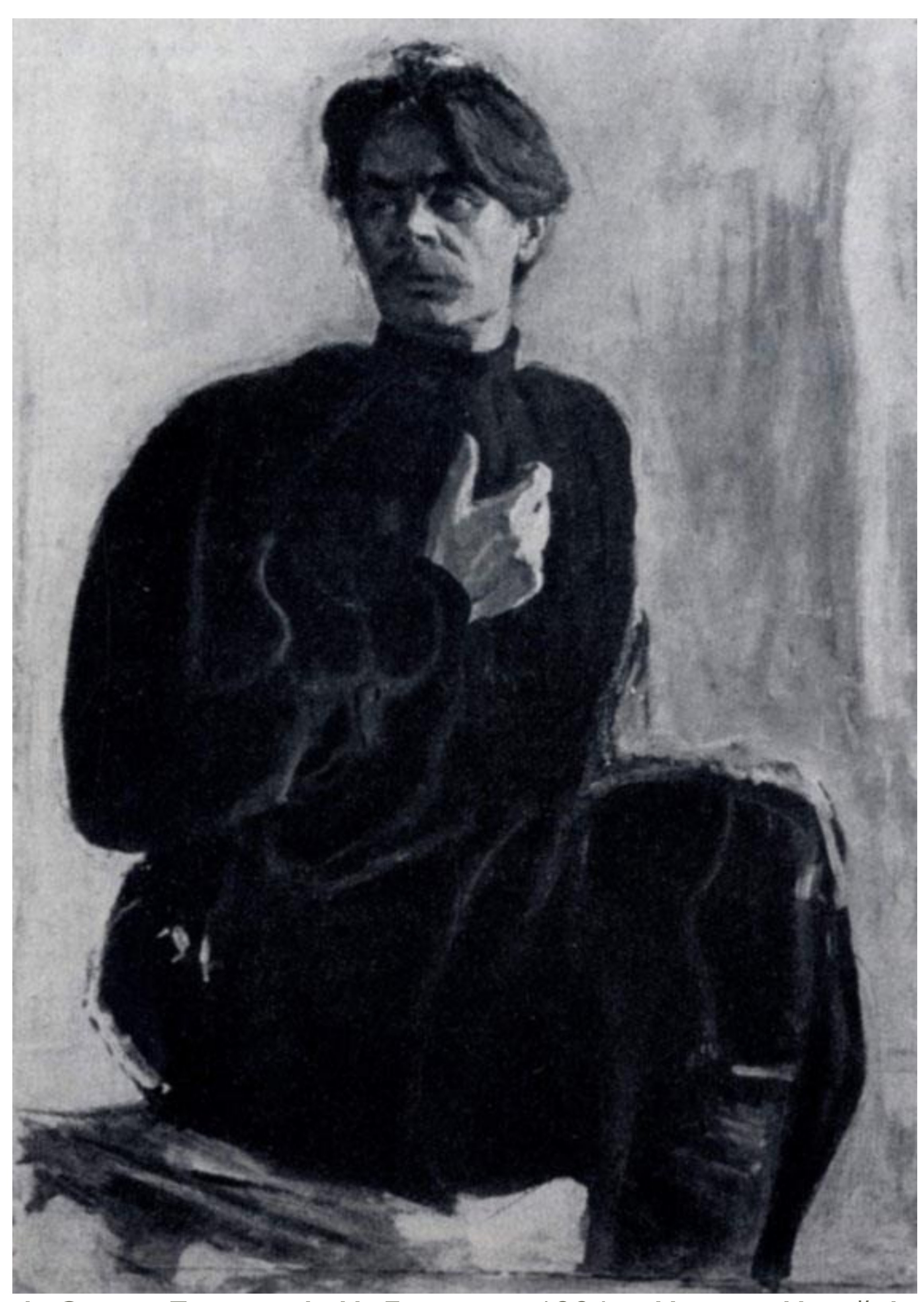


В. А. Серов. Портрет М. А. Морозова. 1902 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 6 б

Подобные искания проявились со всей определенностью в портрете фабриканта и мецената М. А. Морозова (1902; ГТГ). Фигура позирующего человека вынесена на первый план, вертикальный формат подчеркивает центральное положение модели. Контур четко обрисовывает грузную фигуру. Поза подчеркнуто некрасива и крайне выразительна в своей характерности. Сугубо индивидуальный, портрет Морозова является портретом-типом, образом буржуа той эпохи. М. А. Морозов был просвещенным фабрикантом, поднявшимся над средним уровнем своего класса. Не случайно в глубине гостиной видны предметы искусства.

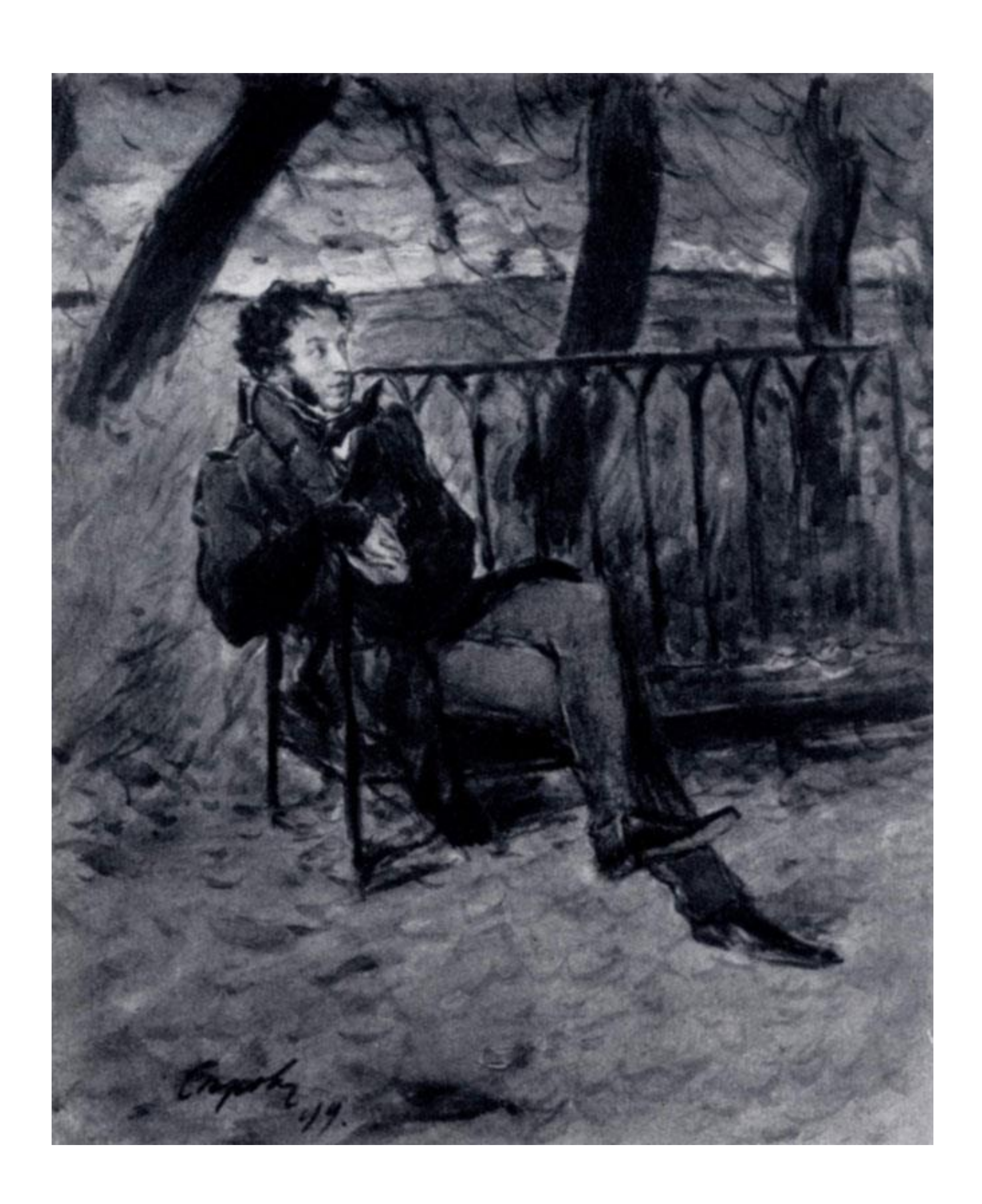
И все же лицо Морозова лишено значительности. Серов не искал идеализации «хозяев жизни» тех лет. Проблема стиля решалась мастером как проблема типизации, обострения существенных черт. Лаконизм формы, монохромность колорита были новыми чертами в творчестве Серова.



В. А. Серов. Портрет А. М. Горького. 1904 г. Москва, Музей А. М. Горького

илл. 4 а

Серов возвысился до подлинно монументальных решений в преддверии и в период первой русской революции, когда создал ряд портретов, посвященных выдающимся деятелям русской культуры. В период нараставшего в стране революционного подъема, в 1904г., живописец приступил к работе над портретом А. М. Горького (Москва, Музей А. М. Горького). Образ певца революционного пролетариата потребовал от художника особых средств выразительности. Если Морозов на серов-ском портрете позирует, приковывая внимание к себе своей мнимой значительностью, то Горький, напротив, как бы захвачен беседой с невидимой аудиторией, куда направлен и его взор и его убеждающий жест. Очень выразительны и подвижны лицо писателя, его поза, разворот фигуры. Горький одет в рабочую блузу, на нем сапоги «фабричного» человека. Образ, созданный Серовым, — образ нового времени, образ пролетария периода «бури и натиска», что выражено всей структурой этого поистине романтического произведения. Концепция портрета решалась Серовым в предварительном композиционном рисунке. Художник говорил, что живописцу следует владеть рисунком не в меньшей, а может быть, даже в большей степени, чем рисовальщику.



В. А. Серов. Пушкин в парке. 1899 г. Рисунок. Акварель, карандаш. Ленинград, Всесоюзный музей А. С. Пушкина

илл. 7 а

В рисунках индивидуальность и талант мастера проявились не менее ярко, чем в живописи. Ряд свойств Серова-рисовальщика определился уже в 90-е гг. — жанровое многообразие, пристрастие к тематическим циклам, к разнообразию техники. Позднее отчетливо наметилось тяготение художника к обобщенному рисунку. Отдельные графические циклы задумывались как иллюстрации, однако Серов и в иллюстрациях — прежде всего мастер станкового рисунка. В незавершенном цикле станковых рисунков на пушкинские темы выделяется лист «Пушкин в парке» (1899; Ленинград, Музей А. С. Пушкина). Пушкин изображен наедине со своими думами. Он сидит па скамье, а над ним кружат осенние листья. Обаятельный (как будто с натуры рисованный) образ наводит на размышления и об одиночестве поэта и о характерной для него легкой возбудимости вдохновения. Рисунки к басням Крылова являются шедеврами русского графического мастерства. В них проявились и острая наблюдательность художника-психолога, и его юмор, и дар рассказчика, и артистизм точного и одновременно свободного рисунка. С годами рисунок Серова становится все более гибким, выразительным.

Первая русская революция оказала столь могущественное воздействие на всю сферу чувств и общественное самосознание Серова, что 1905 год можно рассматривать как период исключительного подъема его духовной жизни и мастерства. Под влиянием потрясших его событий — расстрела безоружных рабочих 9 января, казней революционеров — демократические настроения художника стали его твердыми убеждениями. Его мужественное поведение в этот ответственный период запечатлено в ряде документов и воспоминаний. Серов и Поленов подали в Академию художеств заявление, настоящий вызов царскому правительству в связи с трагическими событиями 9 января. Вследствие того что это

заявление не решились огласить на собрании академиков, Серов демонстративно вышел из состава действительных членов Академии художеств.

В эти годы Серов создавал острые сатирические рисунки, разоблачавшие царский режим. Он исполнил ряд монументальных портретов. Это уже упоминавшийся портрет А. М. Горького, портреты артистов М. Н. Ермоловой, Ф. И. Шаляпина, Г.Н.Федотовой (все — в ГТГ). Художник-демократ, сочувственно воспринявший революцию, Серов поднялся до монументального искусства в силу того, что сумел увидеть человека исходя из его общественной, нравственной значительности. Портрет М. Н. Ермоловой стал кульминацией в серии портретов деятелей русской сцены. Ермолова была воплощением гражданственного служения искусству, в ней концентрировались лучшие черты русской демократической культуры. Серовский портрет подобен патетической симфонии. Торжественно звучат аккорды черного цвета. Не раз обращалось внимание на то, что шлейф концертного платья артистки напоминает постамент, а вся ее стройная величавая фигура — колонну. Выразительно темпераментное вдохновенное лицо. Фигура очерчена монолитной линией контура. Роль силуэта в композиции исключительно велика. Никто из современных Серову художников не поднялся до таких высот в оценке и художественном воплощении человека-творца.



В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 5



В. А. Серов. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1905 г. Рисунок. Уголь, мел. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 6 а

Уникальный в русской и мировой графике стал поистине монументальный портрет-рисунок Ф. И. Шаляпина. Одной выразительной, безошибочно точной и красивой линией художник обрисовал богатырский рост певца, подчеркнул характер модели своеобразной композицией, избрав точку зрения снизу. Горький, Ермолова, Шаляпин, Федотова, Станиславский, Качалов, Москвин — герои портретной галлереи Серова — положительные герои эпохи, кровно связанные с народом, утверждавшие всемирную славу России, идеалы гуманизма. Рисунок-афиша для гастролей русского балета в Париже — это яркий индивидуальный образ Анны Павловой, но это вместе с тем «русской Терпсихоры душой исполненный полет». Поэтический рисунок Серова воплощает одухотворенность русской классической хореографии, лучшими представительницами которой в те годы были Павлова и Карсавина. В этот период художник продолжает работать в жанре пейзажной живописи. Одним из значительных произведений этого плана является картина «Купание лошади» (1905; Ленинград, ГРМ).



В. А. Серов. Купание лошади. 1905 г. Ленинград, Русский музей

илл. 2 б



В. А. Серов. Похищение Европы. 1910 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 9 б

В совершенных образах искусства Серов искал утешения в те годы, когда его душа была тяжко уязвлена разгромом революции 1905 года.

В 1907 г. Серов (вместе с Л. С. Бакстом) едет в Грецию. Увлечение античностью захватило тогда многих представителей творческой интеллигенции. Античность влекла

к себе, как мечта о гармонически цельном человеке, не раздираемом противоречиями современности. В противовес манерным изображениям стиля модерн, пессимистической по настроению надуманной стилизации Бакста («Terror anti-qus» — античный ужас) панно и росписи Серова на темы античной мифологии исполнены радости, жизнеутверждения («Похищение Европы», 1910; ГТГ, и др.). Серия эскизов росписи «Диана и Актеон» предназначалась для декорирования интерьеров особняка, который перестраивался по проекту архитектора И. В. Жолтовского. Так Серов включался в то течение в архитектуре, которое опиралось на изучение классического наследия. Будучи в Риме, Серов специально посещал виллу Фарнезина, осматривая росписи Рафаэля и его учеников.

Проблема синтеза искусства и проблема стиля находили себе практическое решение в романтическом цикле на античные темы. Жизнерадостная цветовая гамма, бурный ритм вздымающихся волн в «Похищении Европы», нежные «перламутровые» тона, спокойные ритмы шествия «Одиссея и Навзикаи» — все это вызывает поэтические мажорные ощущения. Это романтика радостных предчувствий, устремленная в будущее, мечта о счастливом «завтра» человечества. Аналогичные мотивы и настроения воплощались в эти примерно годы в разных видах искусства и особенно ярко и вдохновенно С. Т. Коненковым в скульптуре.

При всей многогранности творческой деятельности Серова, особенно в последний период его жизни, портрет современника оставался генеральной темой его искусства вплоть до преждевременной смерти мастера в 1911 г.

Новаторство зрелого Серова коренилось в активном, взволнованном и критическом осмыслении современности, рождалось в процессе творчества, в общении с представителями разных социальных слоев. И. Э. Грабарь правильно акцентировал интерес зрелого Серова к проблеме стиля. Однако, как это явствует из анализа произведений первого десятилетия 20 в., проблема характера не отступает

на задний план. Напротив, в иных портретах Серова она безусловно первенствует, а порой и особенно заостряется.

О том, как чутко воспринимал и воплощал человека Серов, сколь многообразен он был в поисках обобщения, можно судить хотя бы по ряду его женских портретов позднего периода, пользующихся особенно широкой и заслуженной известностью. Это портреты Г. Л. Гиршман (1907; ГТГ), М. Н. Акимовой (1908; Ереван, Картинная галлерея Армянской ССР), Иды Рубинштейн (1910; ГРМ), О. К. Орловой (1911; ГРМ). Замысел каждого портрета-картины диктуется глубоким проникновением художника в сущность портретируемого. Г. Л. Гиршман у туалета — развернутая композиция, в которой исключительно важную роль играет интерьер и натюрморт. Это типичный образ изящной дамы в богатом будуаре. Однако где-то в глубине зеркала на заднем плане можно разглядеть черты человека из другого мира — самого художника, погруженного в работу. Портрет чрезвычайно красив по цветовой гамме, в которой безошибочно расставлены колористические акценты, композиция представляет собой сложную мизансцену. Проблемы динамики, движения, столь занимавшие Серова в последние годы, — в повороте дамы, остановленной как бы на ходу.



В. А. Серов. Портрет Г. Л. Гиршман. 1907 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 7 б

Как противоположность этому парадному изображению воспринимается портрет М. Н. Акимовой — хрупкой, болезненной женщины со скорбным взором огромных глаз. Этот поэтический образ — торжество Серова-колориста и Серова-психолога. Художник умел привести к гармонии перезвон ярких «восточных красок» и при всем этом богатстве цвета осветить самое существенное — тонкую душевную организацию модели.

Портрет танцовщицы Иды Рубинштейн с момента своего появления вызвал дискуссию — столь необычны были его решение, условность рисунка. Ида Рубинштейн была характернейшим явлением буржуазного театра стиля модерн. Сэров в портрете — декоративном панно — передал черты этого стиля, используя остроту форм, стилизуя «модную худобу», манерность позы танцовщицы. Можно думать, что художник-реалист обратился к условности форм, чтобы не погрешить против правды. Тем более что в последующих своих работах мастер остался реалистом и в трактовке формы. Когда Серов захотел нарисовать Иду Рубинштейн в жизни, он ограничился весьма ядовитым шаржем.



В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой. 1911г. Ленинград, Русский музей

илл. 8

В эффектном портрете О. К. Орловой стиль и характер сливаются в нерасторжимое единство. Концепция портрета исключительно оригинальна, хотя художник и опирается на традиции парадных портретов с их декоративным великолепием. Законы построения парадного портрета переработаны Серовым в высшей степени свободно, творчески. Фигура позирующей (именно позирующей) женщины сдвинута несколько в сторону от центральной оси композиции, предметы обстановки частично срезаются рамой. Все это повышает общую динамику впечатления. Но самое важное заключается в том, что художник внес в салонный по своему назначению портрет небывало острую для этого жанра, даже резкую индивидуальную характеристику. Поза Орловой манерна, эффектное лицо нервно, туалет ультрамодный. Серов выступает здесь во всеоружии своего зрелого мастерства композитора, колориста, мастера рисунка. Скрытый шарж можно уловить и в других произведениях Серова. Особенно отчетливо — в портрете торгового дельца В. О. Гиршмана (1911; ГТГ). Эту особенность своего дарования художник «эксплуатировал» во имя сверхзадачи, которая, вольно или невольно, объективно выражалась в том, что была ярко подчеркнута типическая особенность характера, к тому же освещенная как явление социального порядка. В перспективе времени именно так. как яркая социальная сатира, и воспринимается портрет В. О. Гиршмана.

Изучая традиции прошлого (в частности, искусство Д. Г. Левицкого), Серов создал новый тип парадного портрета 20 в., эстетическую концепцию, в которой нашла отражение бурная эпоха. В ряде портретов мастера с несравнимо большей силой, чем в былые времена, отразилось критическое отношение к модели социально мыслящего художника.



В. А. Серов. Петр I. 1907 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 9 а

Это нашло свое отражение и в его трактовке истории. Если в первых работах на исторические темы художник избирал довольно бездумные сюжеты (очень красивая гуашь «Выезд Петра II и Елизаветы Петровны на охоту», 1900 — 1901; ГРМ), то в дальнейшем Серов увлекается сложным образом Петра I

— преобразователя России, строителя Петербурга и самодержца, жестоко эксплуатировавшего народ. В серовских произведениях на темы русской истории отсутствует «мирис-кусническое» любование стариной, характерное для них «западничество». Композиция «Петр I» (1907; ГТГ), изображающая Петра на строительстве Петербурга, подытоживает раздумья художника на эти темы. Необычайная по трактовке содержания и экспрессии формы историческая картина как бы вобрала в себя характерную для зрелого Серова проблематику. Здесь и особая заостренность характеров, и почти гротескный рисунок, подчеркнутая силуэтность фигур, скомпонованных как шествие, развертывающееся вдоль плоскости холста, и низкий горизонт — все те формальные особенности, которые сближают картину с фреской. Но главное — это пафос, возвеличивающий, монументализирующий изображение.

В противовес исторической концепции «мирискусников», как правило, ориентированной в прошлое, Серов обращался к образу Петра — преобразователя России, ломающего старые, косные устои во имя будущего. Во всем решении картины чувствуется принципиально иной подход, свидетельствующий о заинтересованности художника-демократа 20 в. социальными проблемами, выдвинутыми современностью.

Однако не всех даже даровитейших мастеров, во многом близких демократической культуре, захватывала и волновала социальная проблематика эпохи. Избегал ее друг В. А. Серова известный русский живописец Константин Алексеевич Коровин (1861 — 1939). Его творчество подобно ликующей песне, в которой вылилась праздничная красота жизни.

Тонкий пейзажист, портретист, жанрист, он стал знаменитым театральным художником. «Во всем он находил, — по словам Б. В. Иогансона, — поэзию правды живописи», настойчиво отвергая пошлую красивость произведений салонных мастеров и бездушие выродившегося академизма. Обладатель редкого колористического дара, Коровин довел до виртуозности эмоциональные, выразительные возможности живописи и

гармонически объединил задачи станкового и декоративного характера. Он начал с поисков пленэрного колорита, а затем, осваивая опыт работы в театре, обратился к палитре, как бы вобравшей в себя весь блеск огней рампы.



К. А. Коровин. Бумажные фонари. 1898 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 48 и 49

В ранние годы К. Коровин развивался под влиянием А. К. Саврасова и В. Д. Поленова, которые научили его реалистическим штудиям натуры, научили чувствовать поэзию окружающего, привили любовь к родным русским мотивам. В дальнейшем сказались яркие впечатления от западноевропейского искусства. Много значила для творчества художника живопись французских импрессионистов. Однако, как всякий большой талант, он избежал подражательности. Глубоко усваивая опыт своих зарубежных собратьев, он развивался в рамках русской культуры, разрешая свои национальные задачи.



К. А. Коровин. У балкона. Испанка Леонора и Ампара. 1886 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 16

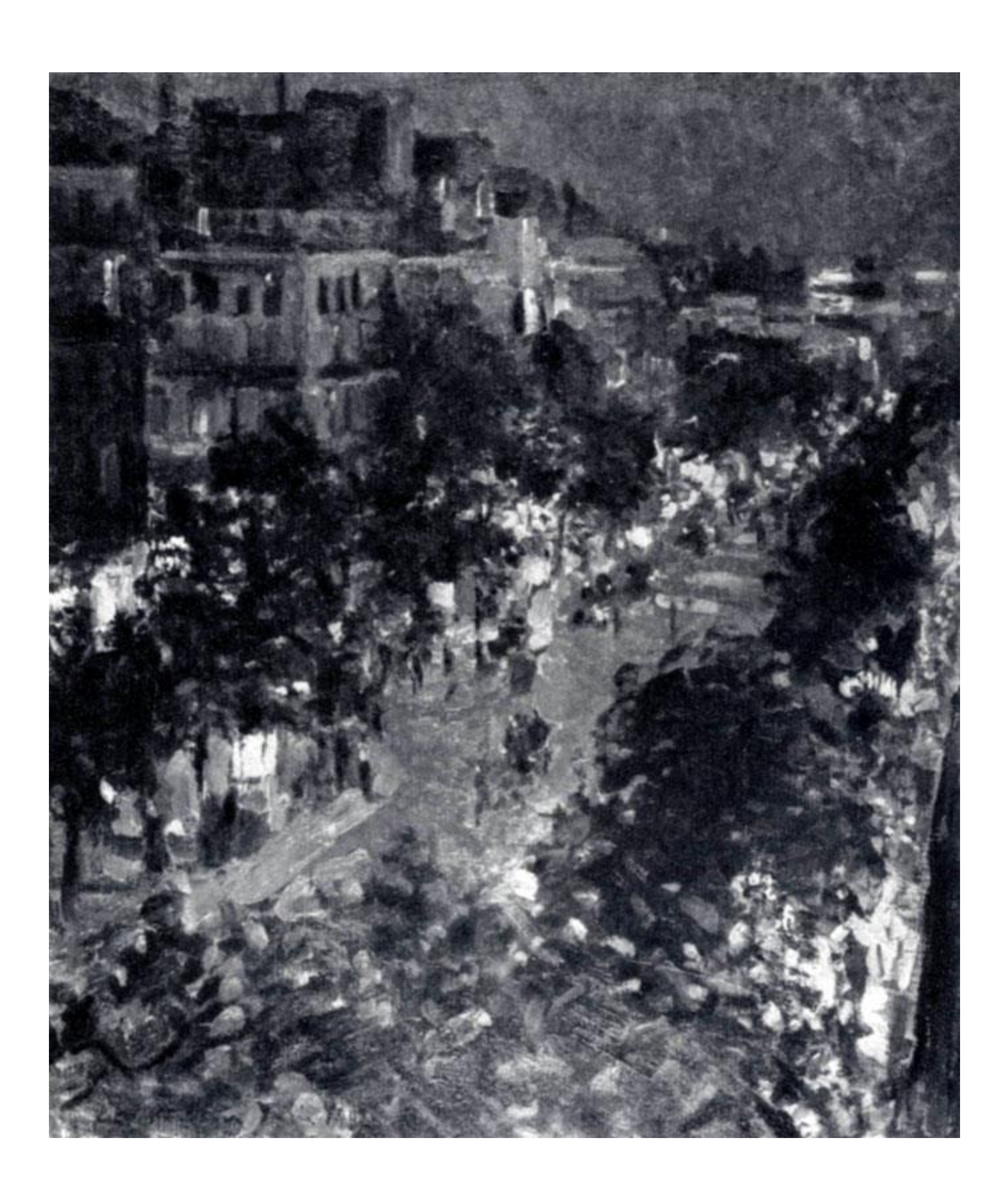


К. А. Коровин. Портрет певицы Солюд Отон. 1891 г. Москва, собрание Т. Гельцер

илл. 17 а

Уже в одной из ранних картин «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1886; ГТГ) К. Коровин, подобно Серову этих лет, стремился к лирической просветленности, человечности чувств, к непосредственности мировосприятия и к тонкой гармонии неяркого, сдержанного колорита, пронизанного дневным, серебристым светом. (В некоторых исследованиях картину датируют 1881 г.) С любовным вниманием к человеку написаны портреты: А. Мазини (1880-е гг.; ГТГ), певицы Солюд Отон (1891; Москва, собрание Т. Гельцер), Т. С. Любатович (ок. 1886; ГРМ), П. Д. Чичагова (1902; ГТГ). В них раскрывается неповторимая индивидуальность каждого: затаенная страстность глубокой и сильной натуры Солюд Отон, милая приветливость Т. С. Любатович, чувственность и жизнелюбие бонвивана Н. Д. Чичагова. В портрете Н. Д. Чичагова, полном экспрессии, остро схваченное своеобразие внешнего облика и темперамента удивительно точно «лепит» характер этой широкой, беспечной натуры шумливого весельчака. Интересно назвать как свидетельство дружеских связей прекрасно написанный К. Коровиным портрет венгерского художника И. Риппль-Ронаи (1912; Минск, Художественный музей БССР). Ощущение талантливости щедро одаренного природой человека, радостной полноты сил, молодости, жизненного успеха наполняет портрет Ф. И. Шаляпина (1911; ГРМ), как бы сверкающий поэзией счастья. Мужественная красота человека в расцвете сил, солнце, заливающее стройную, сильную фигуру, цветы и снедь, стоящие на столе, составляют нерасторжимое образное и живописное единство в этом с блеском написанном полотне. Богатство точно найденных оттенков белого в костюме Шаляпина, слегка тронутом теплой прозрачной тенью, и более холодных на скатерти подчеркнуто красочной звучностью натюрморта и буйной зеленью, виднеющейся в открытом окне.

Неисчерпаемая любовь к миру ярко сказалась и в пейзажном творчестве К. Коровина, особенно разнообразном и плодовитом. Как пейзажист К. Коровин внес в русскую живопись небывалое еще богатство жизненных мотивов и живописных приемов, отражающих богатство природы севера и юга, скромных красок русской природы и эффектных видов ночного Парижа, сверкающего цветными огнями. Неповторимая национальная красота всех этих пейзажных работ — результат внимательных, пытливых художественных наблюдений. Количество написанных художником пейзажных этюдов огромно. Среди них и эскизные, фиксирующие первое впечатление, и серьезные поэтические образы русской природы («Зимой», 1894; ГТГ), и вполне завершенные содержательные пейзажи-картины «Гаммерфест. Северное сияние» (1894 — 1895; ГТГ), «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908; ГТГ) и другие. В них точно и поэтично передано особое очарование данной местности, данного времени года, состояние природы.



К. А. Коровин. Париж ночью. Итальянский бульвар. 1908 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 17 б

Бережно-трогательная, чуткая любовь к крестьянской России, проникновенно воспетой в стихах А. Блока, выражена во многих пейзажных картинах и этюдах художника. Такие произведения, как уже упоминавшаяся картина «Зимой», «Деревня» (1902; Саратов, Художественный музей им. А. Н. Радищева), «Ручей св. Трифона в Печенге» (1890-е гг.; ГТГ), «Осень. На мосту» (1916), характеризуют эту сторону творчества художника. Живопись К. Коровина за 1903 — 1910-е годы эволюционировала ко все более свободной и уверенной передаче впечатления струящегося света и воздуха («Парижское кафе», 1900-е гг.; ГТГ), а затем приобрела ярко выраженную декоративность красочного «пятна» и эффектов искусственного освещения.

Обладая не только врожденным и совершенствовавшимся в работе талантом колориста, но и прекрасным чувством декоративного ансамбля, К. Коровин имел случай применить свое дарование в оформлении Северного павильона на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (1896), затем русских павильонов на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. В их убранстве сказались впечатления, полученные во время поездок по России, особенно по Северу, с его самобытными народными художественными традициями.

Но с наибольшей полнотой и значительностью способности художника как декоратора раскрылись в театре, которому он отдавал блеск своего таланта и где вскоре стал триумфатором, утвердив огромную эмоциональную роль колорита в живописном оформлении спектаклей. Почти весь классический и сугубо национальный репертуар Московского Большого театра прошел в декорациях и костюмах, созданных К. Коровиным. Это были любимые художником балеты П. И. Чайковского, оперы М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина с их прекрасной, человечной, полной

изобразительности, настроения, чувства музыкой. «Ритм, движение музыкальной мысли рождают во мне ответную музыку красок», — так формулировал К. Коровин суть своих театральных работ, раскрывающих образно-музыкальный строй спектакля, будь то веселая пестрота «Конька-Горбунка» или красный тон костюма Мефистофеля, зажигающий, подобно языку пламени, темный мрак улицы средневекового города. В декорациях к «Сказке о царе Салтане», «Золотому петушку» художник широко пользовался своим собранием русских набоек, вышивок, кустарных игрушек и расписных пряников, используя их мотивы для костюмов и сказочных дворцов.

Несмотря на известные стилистические изменения, творчество К. Коровина оставалось неизменным в главном. Ничто не могло отвлечь мастера от упоенного изображения цветистой красоты мира. Проблемы пленэра, света, особой живописной фактуры неразрывно связаны для К. Коровина с повышенно острым ощущением неиссякаемой радости жизни, полной света и ликования, динамическим восприятием природы в ее постоянном изменении.

В русской пейзажной живописи 1890-х — начала 1900-х гг. лучшие произведения рождены неутраченным стремлением к народности, к активному обобщению частных наблюдений в картинном образе. Используя новые реалистические формы, молодые живописцы создавали нередко такие пейзажные образы, которые несли в себе социальное ощущение эпохи. Такова, например, картина Аркадия Александровича Рылова (1870 — 1939) «Зеленый шум» (1904; ГРМ). Ученик А. И. Куинджи, он унаследовал у своего учителя романтическое восприятие природы, насыщенную декоративность цвета, четкую композиционность, обогатив все это возросшим колористическим мастерством, яркой динамичностью мироощущения. Эти черты сказались в «Зеленом шуме» — полотне, как бы выразившем предчувствие революции, несущем в себе свежий ветер грядущих социальных перемен. Романтический образ картины, бодрый, цельный, навеян не иллюзорными, несбыточными мечтами, а порожден реальным состоянием общества.

Напротив, творчество мастеров, которые не видели реальных путей преобразования действительности, наполнялось все более и более трагическими переживаниями, как в произведениях Михаила Александровича Врубеля (1856 — 1910), художника исключительного дарования, пошедшего сложным, мучительным путем. Он нес в своем искусстве трагизм одиночества, бессилия перед царящим в жизни злом и гневный вызов скудости бескрылого мещанского существования, часто выражая свои творческие устремления в символических образах. Как никому более, Врубелю была присуща напряженная романтика чувств, волшебная поэтичность фантазии и в то же время огромная дисциплина крепкой художественной школы, исключительной требовательности к мастерству. Жажда большой, могущественной красоты, способной победить духовную нищету обывательщины, мещанства, страстное желание видеть человека достойным его высшего назначения: прекрасным, сильным, дерзновенным, духовно богатым — пронизывали романтическое искусство Врубеля. Но присущий ему индивидуализм, типичный для буржуазной интеллигенции, оторванность от широких демократических кругов, одиночество надломили огромный талант человека, который преждевременно погиб от душевной болезни и так и не нашел полного осуществления своих идеалов.



М. А. Врубель. Надгробный плач. Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве. III вариант. Черная акварель, карандаш. 1887 г. Киев, Музей русского искусства

илл. 20 а

Уже в первых значительных работах — росписях и алтарных образах Кирилловской церкви и в эскизах для Владимирского собора в Киеве — Врубель использовал религиозные сюжеты для того, чтобы выразить страстный накал чувств, создать полные экспрессии образы («Сошествие святого духа», 1884; «Надгробный плач», 1887, и др.). Талант живописца раскрылся здесь во всей своей вдохновенности, взлелеянной

впечатлениями от произведений византийцев и древнерусских мастеров, чьи монументальные фрески частично сохранились в Кирилловской церкви. Он вполне постиг и суровую патетику образного строя и величавый стиль трактовки фигур старинных фресок, понял их специфику композиционных приемов, оставаясь при этом вполне современным художником с его сложной духовной жизнью, поисказш остроты переживания и владеющим всеми профессиональными познаниями своего времени.

Последующие этапы работы Врубеля связаны с Москвой, где он еще сильнее приобщился к большим национальным художественным традициям в театре, музыке, изобразительном искусстве. Увлеченный возможностью использовать свои силы в разных видах искусства, Врубель тем не менее мечтал о монументально-декоративной живописи. Однако он не имел возможности применить свои силы в общественных зданиях и принужден был ограничиваться заказами на декоративные панно и скульптуры для богатых особняков. Некоторые из его работ тяготеют к стилю модерн 1890 — 1900-х гг.

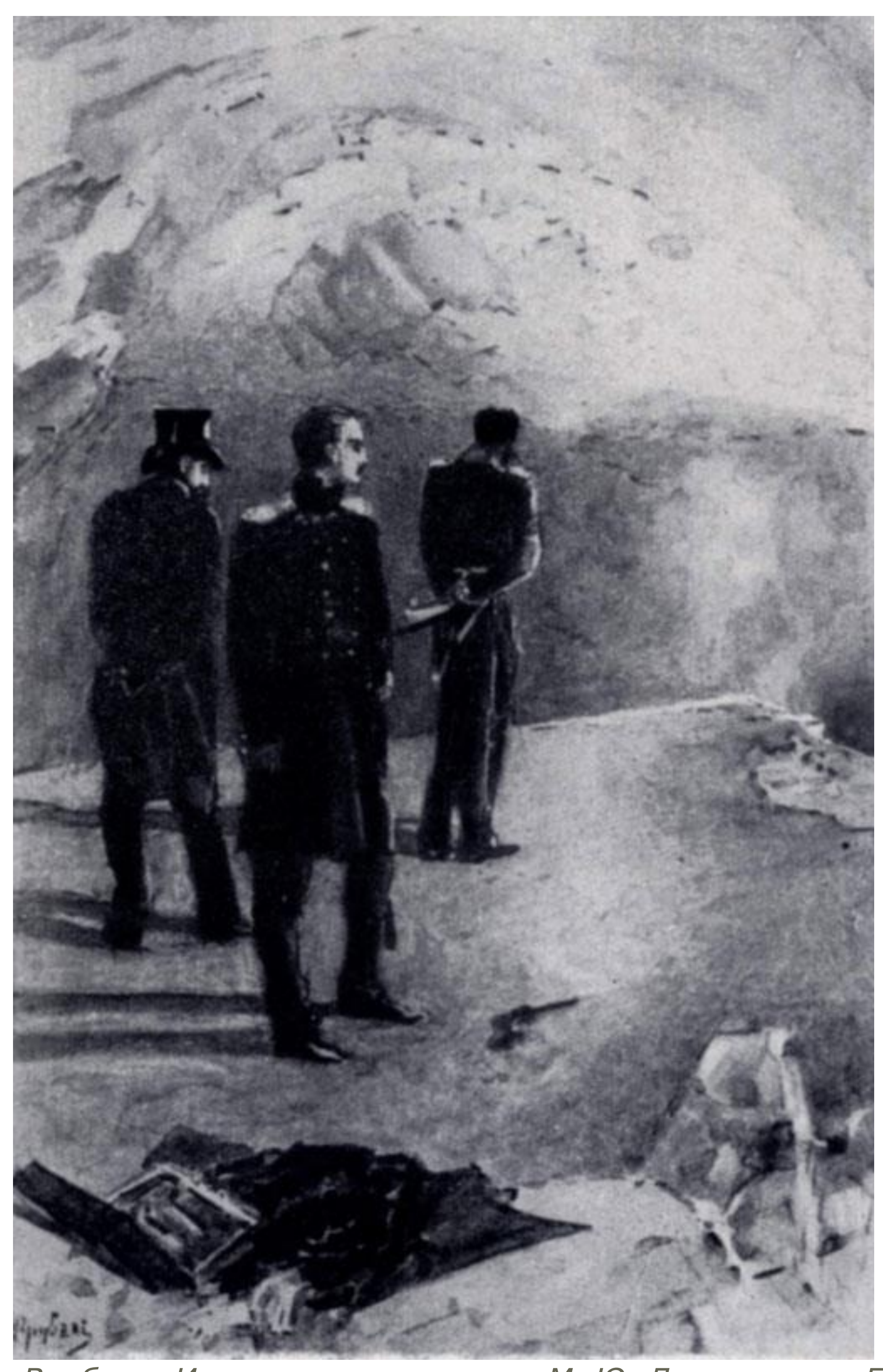
Один из этапов в неустанных поисках Врубеля — созданные в начале 1890-х гг. иллюстрации к сочинениям М. Ю. Лермонтова. Художник одинаково совершенно выразил и романтизм поэмы «Демон» и сдержанную строгость реалистической прозы «Героя нашего времени». Рисунки, сделанные черной акварелью на подцвеченной бумаге, обладают исключительным богатством цветовых оттенков, вызывающих впечатление и пестроты восточных ковров, которыми убрана комната Тамары, и волшебства яркого лунного света, льющегося с темных небес в монастырскую келью; напряженные резкие контрасты сменяются в других листах удивительной легкостью и прозрачностью серебристого тона («Тамара в гробу»). Рисунки захватывают зрителя пламенной силой и красотой чувств, необычайной художественной полнотой их выражения. Различный мир эмоций, наполняющих лермонтовскую поэзию и лермонтовскую прозу, вполне подвластен Врубелю. И

чудесная нежность, и огромный накал страсти, и строгая сосредоточенность, собранность — все это в полной мере живет в листах его иллюстраций, представляющих, по существу, монументальные станковые рисунки.



М. А. Врубель. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Акварель, карандаш. 1890 — 1891 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 23 а



М. А. Врубель. Иллюстрация к роману М. Ю. Лермонтова «Герой

нашего времени». Черная акварель, белила. 1890 — 1891 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 23 б

Поразительный талант Врубеля-рисовальщика, выпестованный учителем многих русских художников П. П. Чистяковым, можно оценить и в натурных штудиях, где штрих как бы ограничивает формы, следуя сложной конфигурации предметов не с натуральной правдоподобностью, а как бы концентрируя их специфические особенности. Врубель изучал и выявлял пластическое богатство реального мира, начиная, по его собственным словам, «с любовью утопать в созерцании тонкости, разнообразия и гармонии». И натурные штудии он одухотворял сильным чувством особой поэтической красоты жизни, никогда не уставая познавать и открывать вновь богатство форм и красок мира.



М. А. Врубель. Пан. 1899 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 22

В этом отношении симптоматично тяготение мастера к сказочным образам, созданным силой фантазии, умение уловить в красках, на холсте их чудесную жизнь и заставить поверить в нее зрителя. Поистине поэтична в своей сказочной красоте «Царевна-Лебедь» (1900; ГТГ), навеянная оперой Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», — воплощение женственной нежности, чистоты, печали и манящей таинственности. Ощущение необычайности создает и «волшебный» врубелевский колорит с перламутровыми переливами в одеянии царевны и «горящими» красками вечерней зари в пейзаже. Фантастика и поэзия русской народной сказки, проникновенный, утонченный лиризм современной Врубелю поэзии, музыки Римского-Корсакова, глубокие впечатления от красоты родной природы слились воедино в этом образе, как и в образе мудрого «Пана» (1899; ГТГ). Эти произведения тесно связывают Врубеля с народно-национальными традициями русской художественной культуры, многогранно отраженными и переработанными современными ему живописью, театром, музыкой. Для художника, столь впечатлительного к образам искусства, здесь раскрывался богатейший эмоционально-поэтический мир, по его словам, «музыка цельного человека». Они же дали жизнь ряду его других замечательных работ — майоликовым декоративным скульптурам («Весна», «Мизгирь», «Купава» и др.)» исполненным по мотивам оперы Римского-Корсакова «Снегурочка».



М. А. Врубель. Автопортрет. Рисунок. Уголь, сангина. 1904 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 20 б



М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897 г. Не окончен. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 21



М. А. Врубель. Портрет В. Я. Брюсова. Фрагмент. Рисунок. Уголь, сангина, мел. 1906 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 24

Психологическая и эмоциональная сложность образов в картинах Врубеля тесно связана с его талантом портретиста. Многочисленные автопортреты, трогательный и трагический портрет сына (1902; ГРМ), лирические портреты певицы Н. И. Забелы-Врубель, акварельный, насыщенный в цвете портрет Т. С. Любато-вич в роли «Кармен» (1890-е гг.; ГТГ), супругов К. Д. и М. И. Арцыбушевых (1897; ГТГ), С. И. Мамонтова (1897, не окончен; ГТГ) и особенно поэта В. Я. Брюсова (1906, не окончен; ГТГ) раскрывают богатство творческих возможностей Врубеля как портретиста. Большинству врубелевских портретов присущи страстное, вдохновенное отношение к человеку, редкая сила утверждения его духовной красоты, тонкости, одаренности. Образы в них исполнены большой психологической напряженности, патетики чувств.



М. А. Врубель. Демон (сидящий). 1890 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 64 и 65

Отражая эпоху, многие портреты и картины Врубеля несут в себе ощущение скрытого неблагополучия, растущей духовной драмы, конфликта с жизнью. Эти настроения сгущаются в таких произведениях, как «Гадалка» (1895; ГТГ) и «Демон (сидящий)» (1890; ГТГ), но особенно в одной из самых знаменитых картин — (Демоне поверженном», где с болезненной остротой передана трагедия индивидуализма, трагедия одиночества, отчужденности и крушения всех гордых

упований и в то жо время непокорная, протестующая сила духа. В «Демоне поверженном» (1902; ГТГ) художник добивался все большей Эмоциональной экспрессии, по многу раз переписывал лицо и фигуру, стремясь сочетать непокорную силу духа и силу страдания, сталкивающиеся в непримиримом противоречии. Многое в замысле этой картины раскрывает колорит: сгущающийся синий сумрак, среди которого неясно сверкает павлинье оперенье крыльев и чуть брезжут розоватые отсветы зари. Ныне несколько померкнувший, по свидетельству современников, этот колорит особенно поражал своей невиданной красотой и эмоциональностью. Образ поэмы Лермонтова здесь послужил Врубелю как бы символом, заключающим в себе уже иное содержание, созвучное драматическим переживаниям русской интеллигенции начала 20 в. Не случайно на это произведение Врубеля откликнулся Александр Блок.

Индивидуалистические настроения, отчасти получившие выражение в творчестве Врубеля, с еще большей определенностью сказались в декларациях объединения «Мир искусства». Выражая эти тенденции, С. П. Дягилев писал: «Мы любим все, но видим все через себя», подчеркивая тем самым субъективизм во взглядах, оценках, вкусах.

Однако, вопреки субъективистским и декадентским взглядам, влияние «Мира искусства» проявилось плодотворно в театрально-декорационной живописи, в книжной и журнальной графике, в которых в то время нередко царили рутина и ремесленничество. Здесь мастера «Мира искусства» сумели вернуть забытые традиции и разрешить ряд важных художественных задач.

А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, К. А. Сомов создали искусство утонченное, изощренное, искусство во многих своих проявлениях камерное, отмеченное печатью буржуазных индивидуалистических настроений, ретроспективизмом. Они сказались, например, в ряде станковых произведений Александра Николаевича Бенуа (1870 — 1960). Его излюбленной темой были Версаль и эпоха Людовика XIV. В

сюите посвященных им картин и акварелей с легкой иронией А. Бенуа вспоминал о престарелом, пережившем свой век короле и его придворных, чьи гротескно трактованные фигурки «вкраплены» в природу Версальского парка и противопоставлены вечной красоте этой упорядоченной гением человека природной стихии. Таковы небольшого формата работы «У бассейна Цереры» (1897; ГТТ), «Прогулка короля» (1906; ГТГ), «Фантазия на версальскую тему» (1906; ГТГ) и др. Неторопливо повторяющиеся горизонтали подстриженных боскетов, ритм мраморных статуй, уходящих в перспективу выровненных аллей, зеркальная гладь бассейнов, отражающих как бы «наизнанку» все окружающее, — создают впечатление искусственного, театрализованного камерного мирка.



А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906 г. Гуашь, акварель, золото, серебро, перо, карандаш. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 25 а



А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Тушь, акварель, белила. 1905 г

илл. 25 б

А. Бенуа весьма тяготел к театру и охотно выступал как театральный художник. Значительным вкладом в русское искусство являются его иллюстрации к произведениям русской классической литературы, а также к книгам для детей («Азбука в картинках»). Среди иллюстраций Бенуа самыми вдохновенными являются рисунки к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Работа над ними была начата в 1903 г. и продолжена через много лет. Все иллюстрации: заставки, концовки, полуполосные рисунки — передают и сюжетное повествование поэмы и дополняют его многими образами и мотивами, возникшими по ассоциации с текстом. Самая впечатляющая и драматическая сцена «тяжело-звонкого скакания» наиболее созвучна пушкинской поэме. В то время как Серов, Врубель мыслили иллюстрацию самоценным рисунком, почти не связанным с книгой, А. Бенуа, Лансере, Добужинский искали единства всех декоративных элементов книги. Особенно много сил и внимания отдавал этому специфическому искусству Евгений Евгеньевич Лансере (1875 — 1946). Русская литературная иллюстрация не знала ранее такого богатства изобразительных мотивов в их гармонической связи с книгой и книжной страницей, не достигала такого умелого сочетания содержательности и декоративности рисунка, высокой культуры книги, какой добились лучшие графики этого периода.

Будучи идеологом объединения, А. Бенуа вел разностороннюю научную и критическую деятельность, сочетая интересы историка и знатока искусства. Субъективность взглядов и оценок, враждебная тенденциозность в отношении к передвижничеству сказались в ряде его выступлений. Но в других работах, посвященных более отдаленным эпохам, Бенуа удалось открыть современникам очарование и ценность многих художественных явлений прошлого.

Уход от современности и ее жгучих социальных проблем в эфемерный, придуманный мир, лишенный исторической и

социальной конкретности, особенно показателен для ряда произведений Константина Андреевича Сомова (1869 — 1939), блестяще владевшего профессиональным мастерством. Жизнь представлялась художнику всего лишь «человеческой комедией», Его творчество пронизано скептицизмом и горькой иронией, ощущением бренности скоропреходящего бытия.



К. А. Сомов. Дама в голубом платье. 1897 — 1900 гг. Москва, Третьяковская галлерея

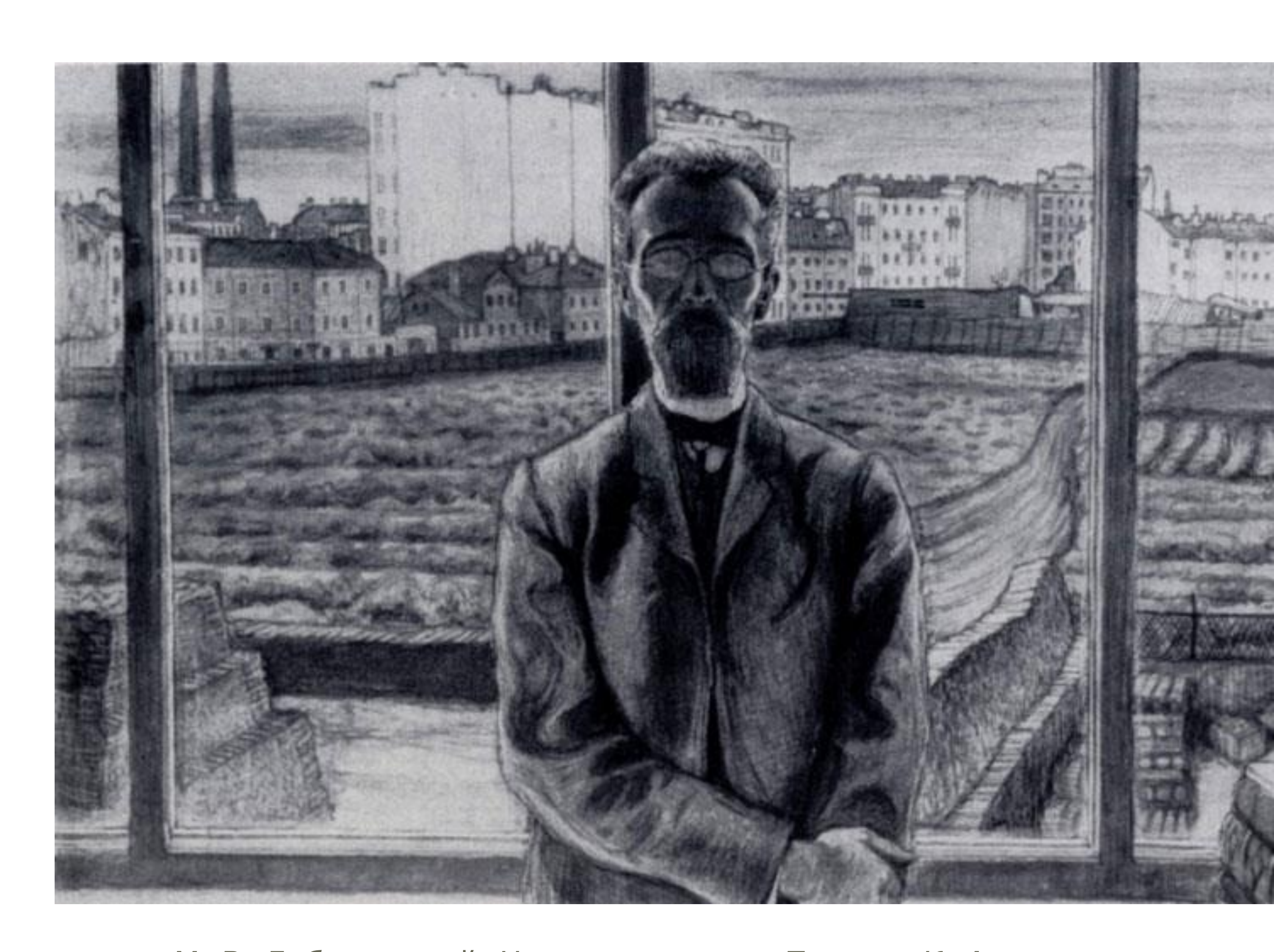
илл. 27

Эти мотивы сказываются в излюбленных сюжетах Сомова — изображении празднеств, 'фейерверков, маскарадов, свиданий, легкомысленных любовных сцен. Порой в его работах («Мигрень», «Книга маркизы» и др.) проскальзывает утонченная эротичность. Имея серьезную художественную подготовку и навык неустанного и упорного изучения натуры, Сомов сохранял и развивал эти принципы в реалистических работах, но искал иные приемы, когда писал свои стилизованные картины. Отдаваясь непосредственному восприятию мира, он создавал чудесные пленэрные пейзажи («Купальщицы», 1899; ГТГ) и поэтические портреты, например «Дама в голубом платье» (1897 — 1900; ГТГ). В этой работе Сомов воплотил свои идеалы. Он мыслит портрет как своего рода сюжетную картину, преображая образ молодой женщины — своей современницы соответственно элегическим мечтаниям о прошлом. Старинное платье, облекающее ее фигуру, аллея парка со стеной темной, густой зелени и с прогуливающимися вдали персонажами, тоже взятыми из прошлого, заставляют вспоминать о давно ушедшей эпохе, о душевных настроениях, близких, однако, и людям начала 20 в. Нервное, одухотворенное лицо женщины с тонкими чертами как будто таит в себе печаль или память о чем-то далеком, несбыточном, оно как будто полно печальных грез-Живописное исполнение портрета близко мастерам первой половины 19 в. с их плотным и гладким красочным слоем. Но красочная гармония голубовато-синего платья насыщенного тона, коричневато-бурой зелени, на фоне которой оно и выделяется звучным пятном, представляется более изощренной.

Проницательность Сомова, реалистические черты его дарования, острота рисунка воплотились в ряде портретов современников — А. А. Блока и М. А. Куз-мина, М. В. Добужинского и Е. Е. Лансере.

Сложным и противоречивым было и творчество Мстислава Валериановича Добужинского (1875 — 1957), являвшегося одним из коренных участников объединения и выставок «Мира

искусства». Разделяя ретроспективистские и стилизаторские увлечения, Добужинский отличался, однако, и обостренным чувством современности. В ряде экспрессивных произведений он изображал гримасы большого капиталистического города. Исполненный Добужинским драматический портрет К. А. Сюннерберга, известный под названием «Человек в очках» (1905 — 1906; ГТГ), также говорит о конфликте с городом-спрутом. Присущие Добужинскому едкий скептицизм, нервозность, острое ощущение контрастов современности не были следствием четкого осознания социальных противоречий эпохи, а тем более правильного их понимания. И все же имя Добужинского мы встречаем среди участников боевай сатирической революционной графики 1905 г. Пожалуй, именно графика в ее островыразительной черно-белой манере была его призванием.



М. В. Добужинский. Человек в очках. Портрет К. А. Сюннерберга. 1905 — 1906 гг. Уголь, акварель, белила. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 26 а

Стремление обрести красоту в прошлом отчасти сближало Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870 — 1905) с его современниками из «Мира искусства». Давно ушедшая жизнь возникала перед художником как поэтическая греза. Мотивы усадебной лирики в его картинах, обычно написанных нежными и как будто поблекшими красками, полны тихой грусти. Героини этих картин при всей их бесплотности полны женственности, беспомощной грации. Замедленные движения, печальные и безвольные, вплетаются в мерный и плавный

ритм декоративной композиции, как бы рассчитанной на плоскость стены.



В. Э. Борисов - Мусатов. Реквием. 1905 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 30 б

Но декоративный дар Борисова-Мусатова, стремившегося испытать свои силы в создании настенных монументально-декоративных композиций, не нашел себе применения. Этот Дар и эти стремления развивались у него, как и у большинства современников, в камерной станковой картине («Призраки»,

1903, ГТГ; «Реквием», 1905, ГТГ, и др.). В их лирическом замысле очень многое выражает пейзаж. Обладая тонким чувством природы, Борисов-Мусатов подчинял непосредственные впечатления и переживания элегическому строю образов и декоративным исканиям. Его «Водоем» (1902; ГТГ) написан в удивительно изысканной цветовой гармонии синевато-сиреневo-зеленоватых тонов, многократно повторенных отражением в воде. Талант колориста и живописная школа, развитая в годы учения в ателье Ф. Кормона, приобрели в творчестве мастера очень самобытный характер. Тонкое живописное чувство неотделимо от лирических переживаний художника. Так, его «Автопортрет с сестрой» (1898; ГРМ), написанный в пленэре, выдержан в перламутровой гамме — чистой и как будто хрупкой, как тот мир, что живет в грезах. В творчестве Борисова-Мусатова мы не найдем отклика на бурные события современности. Ему были чужды острые социальные проблемы времени. Его неприятие современности определялось не только отвращением к прозаизму буржуазной действительности, но и чувством беспомощности перед поступательным ходом истории.

Грозные события героического 1905 года властно пробудили к жизни новую мощную волну гражданственных идеалов русского искусства, его боевой дух и породили много смелых и новых творческих исканий. Передовые мастера обратились в эти годы к общественно-политическим темам. В. А. Серов посвятил свои силы революционной сатире. Социально-критические черты его таланта получили здесь блестящее развитие. Именно Серов, как никто из художников, смог в карикатуре на царя Николая II («1905 год. После усмирения») так уничтожающе показать все жалкое ничтожество царизма, всю жестокость его кровавых деяний, так выразительно охарактеризовать тяжелое положение в деревне («Урожай. 1905 год»). Подчеркнуто гротескной остротой форм отличается его работа «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» (1905; ГРМ).



В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?». 1905 г. Пастель. Ленинград, Русский музей

илл. 4 б

Серия портретов-карикатур, исполненных Б. М. Кустодиевым для сатирической прессы, представляет царских министров в качестве монстров, узурпировавших власть лишь в силу привилегий мундира. Ряд талантливых рисунков И. Я. Билибина, особенно «Осел в одну двадцатую натуральной величины», изображенный в торжественной раме для царских портретов, «Тризна», «Рады стараться...» Е. Е. Лансере — метко, зло и остроумно били по основам русского самодержавия. Названные рисунки Лансере производят впечатление сцен, увиденных в гуще событий: это черносотенцы, чинящие кровавую расправу над

революционерами; типы палачей-карателей получили острую политическую характеристику. Их бытовая сочность, несколько гротескно подчеркнутая, заставляет вспомнить о мастерстве сатирического видения классиков русской художественной школы.

Революция оставила глубокий след в творчестве ряда художников, заставив их во многом пересмотреть свои взгляды на искусство и роль художника в обществе, стать на это время активными публицистами, работать на революцию. Серов, Кустодиев, Билибин, Лансере создали одно из направлений русской революционно-сатирической графики 1905 г., выразительное в своей гротескности. Это же направление в сатирической графике характеризуют работы Дмитрия Николаевича Кардовского (1866 — 1943), особенно его острый политический рисунок «Ну, тащися, Сивка!». О кровавом терроре, который обрушился на страну, несмотря на манифест и обещания царя, напоминал выразительный в своем лаконизме рисунок М. В. До-бужинского «Октябрьская идиллия» с запятнанным кровью царским манифестом 17 октября.

Эти работы, за исключением «Урожая» и карикатуры на Николая II Серова, появились в сатирических журналах «Жупел», «Адская почта», созданных по примеру немецкого «Симплициссимуса». В «Жупеле» и «Адской почте» сгруппировались наиболее художественно зрелые силы. Декларируя свою близость с коллегами из «Симплициссимуса», редакция вышеназванных изданий напечатала приветствие им. Кроме того, были напечатаны рисунки Т. Т. Гейне и Бруно Пауля. Однако революционная обстановка в России вдохнула в сатиру русских мастеров несравнимо больший драматизм и страстность как в защите идеалов гуманизма, так и в ненависти к царизму и силам реакции.

Общественный резонанс русской сатиры 1905 г. перерос рамки страны. Отдельные рисунки из «Жупела» и сатирического журнала «Бурелом» были переизданы со

шведским текстом. Так раскаты грозной сатиры достигали Западной Европы. В Англии и во Франции появились специальные обзоры, посвященные русской революционной сатире 1905 г.

Развитие революционной публицистической графики захватило многие провинциальные города России и многие культурные центры на Украине, на Кавказе, в Прибалтике.

В свете важнейшего положения В. И. Ленина о перерастании буржуазно-демократической революции в социалистическую становятся понятными различные творческие тенденции в графической публицистике этих лет. Помимо того, что в ней получают качественно новое развитие традиции социального обличения и критики существующего общественного строя, делаются и первые шаги к упрочению связи с социалистическим революционным движением. В этом искусстве рождаются и обретают силы мотивы революционной романтики.

В рисунках ученика Репина И. М. Грабовского «Русская свобода родилась на море» и «Его рабочее Величество пролетарий Всероссийский» появляется образ нового героя истории, истинного гегемона революции. В таких рисунках, часто еще художественно несовершенных, сказывается стремление их авторов к плакатной выразительности.

Романтические мотивы революционной бури и рожденного ею самооотвержен-ного героизма сказались в ряде произведений о 1905 годе. О беззаветном служении молодежи делу революции повествуют многочисленные зарисовки С. Иванова, сделанные в 1905 г. прямо по горячим следам, в ходе самих событий, развернувшихся у него на глазах. Героику революционного подвига показал А. И. Вахрамеев в композиции «Расстрел». Выше уже говорилось о произведениях С. В. Иванова и II. А. Касаткина, отразивших борьбу рабочего класса. В картинах Л. В. Попова (1873 — 1914) также были показаны революционные силы народа, просыпающегося к сознательной революционной борьбе.

Глубокий след в искусстве оставили трагические события жестоко подавленной царизмом революции 1905 года. Назовем работы В. Д. Поленова, В. Е. Маковского, Н. А. Касаткина, И. И. Бродского и других. Они по-разному представляли увиденное, то сосредоточивая внимание на драматических эпизодах, на самой борьбе народа, не сложившего оружия, то прославляя его героические жертвы, принесенные во имя свободы. Главными завоеваниями русского искусства революционных лет при всем несходстве творчества его мастеров стало небывалое до сих пор многообразие тем, сюжетов, страстные поиски социально и политически острых откликов на выдвинутые жизнью вопросы. Вместе с тем перед художниками встала проблема художественной формы для выражения нового, сложного содержания. Напротив, искусство, обслуживавшее в это время реакционные интересы, было скудно и ничтожно. Антинародное и антигуманистичное по своему содержанию, оно справедливо осталось за чертой, подведенной историей.

Поражение революции 1905 года, воцарившийся кровавый террор, поход реакции против революционной демократии и всех ее жизненных принципов болезненно сказались и на русской художественной культуре. В этой обстановке упорные поиски новых путей в искусстве осуществлялись с очень разных идейно-творческих позиций и порождали сложные, противоречивые и очень неравноценные явления. Одни обогащались новыми достижениями, а другие в своем развитии обозначали симптомы упадка искусства. Порой эти явления переплетались, влияли друг на друга, их лидеры не всегда были устойчивы в своих творческих взглядах.

В поисках «нездешнего», фантастического мира, чуждого «грубой» реальности, в творчестве иных художников на выставке «Голубая роза», открытой в Москве в 1907 г., появились мистико-символические мотивы («Ангел печали» Н. Милиотти, «Маскарад-фантом» В. Дриттенпрейса). Им соответствовала живопись весьма расплывчатая, лишенная живых пластических форм.

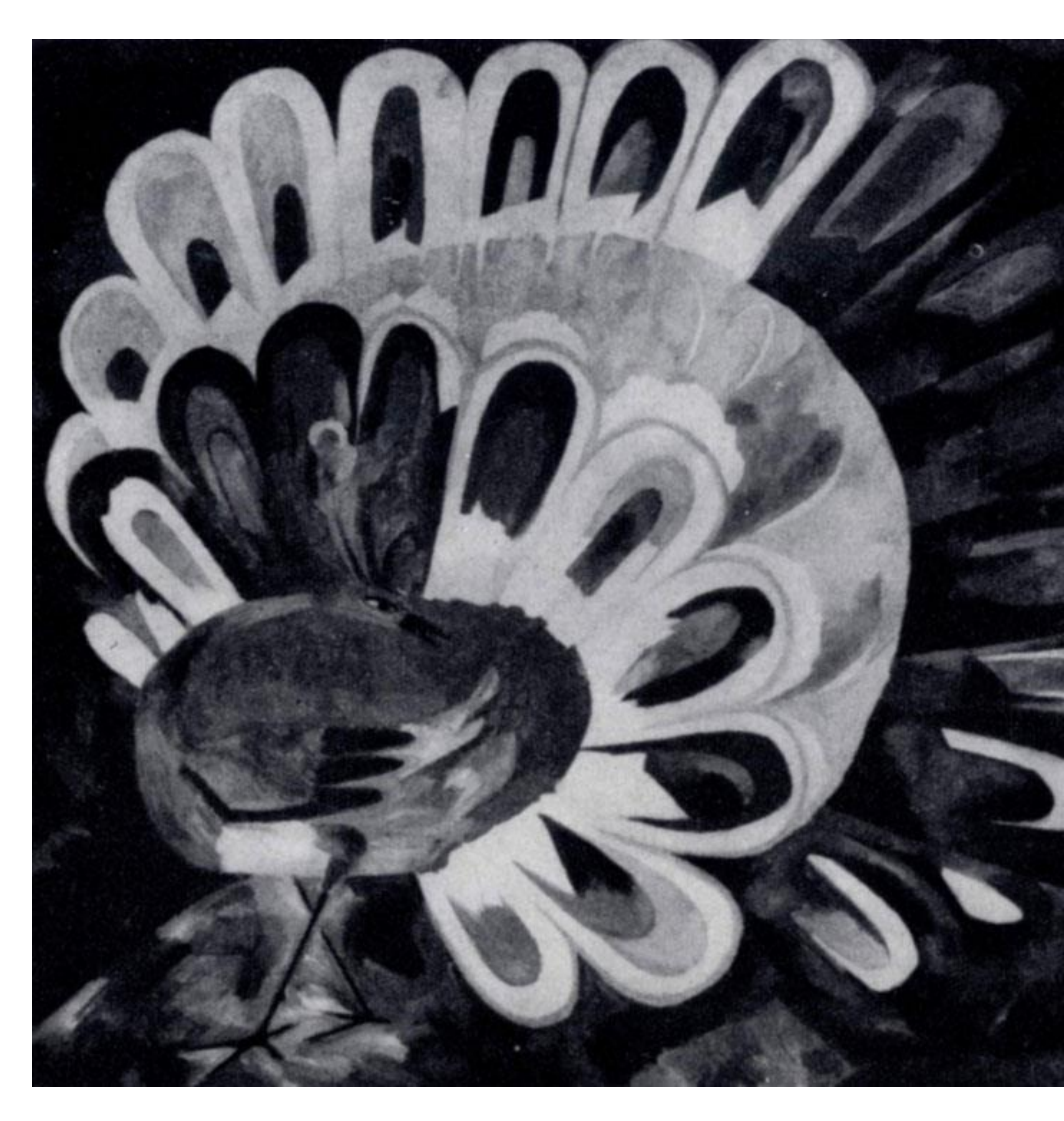
В то же время определилось желание уйти от «переусложненности» общественного бытия, вернуть искусству всю прелесть «детства человечества», не обессиленного тяжестью исторического опыта. Этим исканиям сопутствовало обращение к формам искусства примитива, как его «народной» первоосновы.

Молодежь, выступившая в 1910 г. на выставке и затем в 1911 г. в объединении «Бубновый валет», противопоставляла органичность примитива с его самобытным языком форм и образов приглаженности салонного натурализма и банальности упадочного академизма. Решительно отвергала она и ретроспективизм «Мира искусства». При этом как важнейшая возникала проблема живописной культуры, которая, как ошибочно полагали мастера «Бубнового валета», способна возместить отсутствие острой, значительной темы. Пройдя через искусы и эксперименты современного им французского искусства — фовизм, сезаннизм, кубизм, — часть «бубнововалетцев» сумела обогатить свою палитру новыми качествами (декоративная яркость цвета, фактурная сложность, передача объема цветом и т. п.), сохраняя жизнелюбие и национальную самобытность.

Такие живописцы, как Петр Петрович Кончаловский (1876 — 1957), порой были близки мироощущению талантливых народных мастеров. Воспоминания о них сказались в портрете Г. Б. Якулова (1910; ГТГ): художник пожертвовал полнотой и сложностью психологической характеристики, отказался от натуральной достоверности изображения. Он несколько упростил в работе и живописную гамму, ограничив ее броскими, контрастными, но очень изысканными сочетаниями немногих цветов: серого, коричневато-оливкового, ярко-желтого и густо красного. В них тоже заключена большая экспрессивная сила, подобная той, что пленяет в изделиях кустарей, хотя перед нами высокопрофессиональное произведение, выдающее тонкий глаз живописца, воспитанный всеми колористическими достижениями большого искусства.

И в натюрмортах Кончаловского мы находим то же упоение красотой самых обыденных предметов, сочетанием их форм, красок. Близок ему Илья Иванович Машков (1881 — 1944), влюбленный в плоть вещей. При всей ограниченности увлекавших их жизненных явлений, весьма далеких от социальной сферы, эти художники способствовали распространению высокой живописной культуры. Их роль в утверждении и развитии натюрморта как самостоятельного жанра несомненна.

В дальнейшем, накануне первой мировой войны и приближающейся социалистической революции, художественная обстановка в России стала еще более трудной и противоречивой. Под знаменем стихийного бунтарства и поисков «нового искусства» возникали и сменяли друг друга множество направлений, течений, выставочных союзов, нередко с экстравагантными программами и порой случайным составом. При этом серьезные стремления, связанные с желанием усилить выразительные возможности живописи, нередко обрастали шелухой формалистического псевдоноваторства. Анархическое бунтарство, нигилизм уводили художника от настоящих задач искусства — эстетического и социального осмысления жизни, выхолащивали таланты, обрекая их на бесплодные поиски. Одно из свидетельств тому — судьба ранее входивших в «Бубновый валет» М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. В 1912 г. они организовали свою группу «Ослиный хвост» и на ряде выставок станковых произведений продемонстрировали все более и более последовательный отказ от реалистической школы.

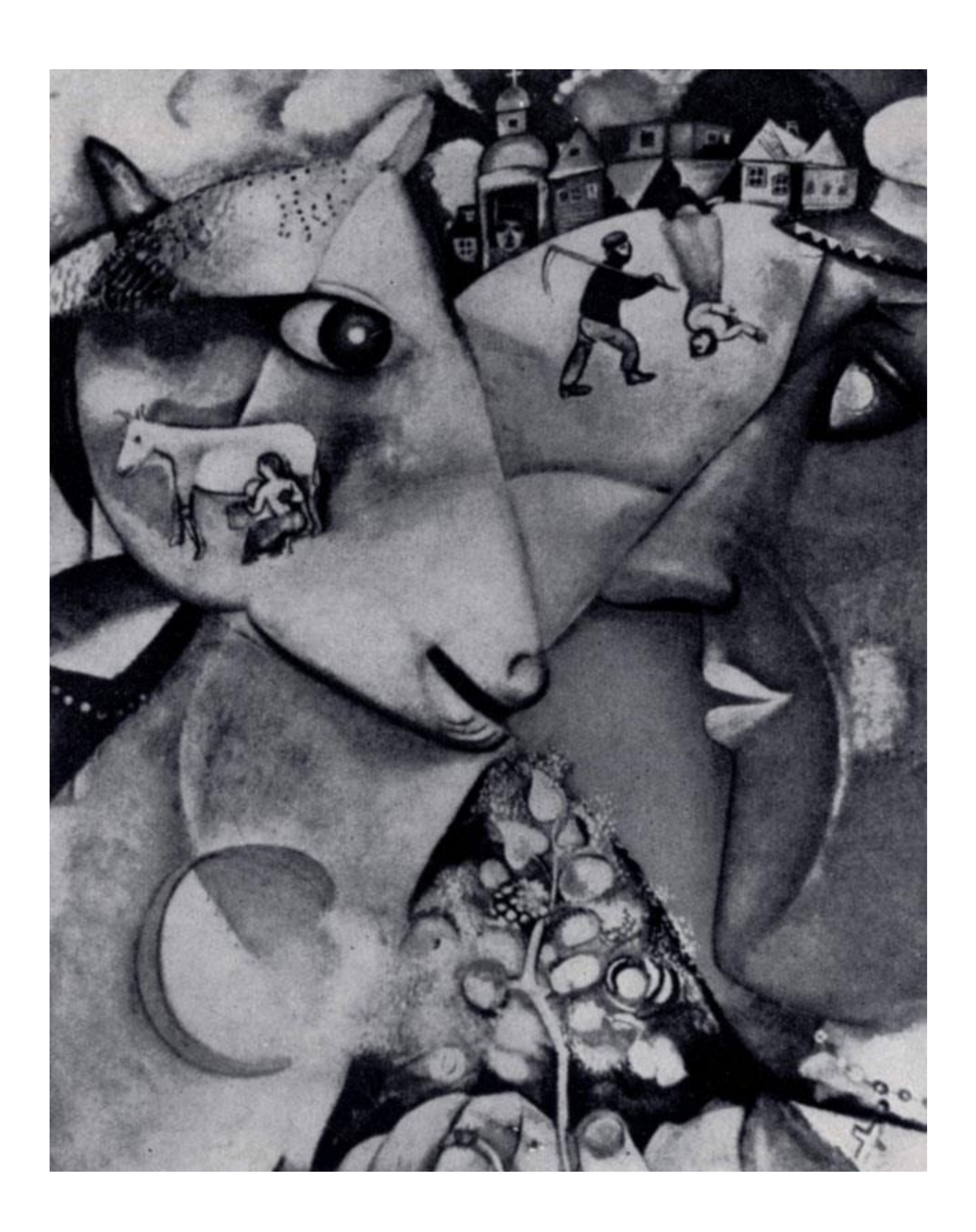


Н. С. Гончарова. Павлин под ярким солнцем. 1911 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 40 а

Идейные и творческие метания художественной интеллигенции отражали драматическую противоречивость общественной жизни страны. В этом клубке сплетались и крайности реакционных выступлений, и подлинная жажда обновления, и ожидание назревающих перемен, вызванных всем ходом истории, и попытки обрести искусство новой эпохи. При всем различии и пестроте этих направлений и течений, нередко однодневок, объединяющими моментами авангардистского искусства являются произвол инстинкта подсознательных импульсов, крайний субъективизм. Проповедовалась ложно понятая творческая свобода, которая, не избавляя художника от рабской зависимости от буржуазных законов художественного рынка, «освобождала» лишь от истинного назначения творчества, от человека как героя искусства, от реального мира и его объективных законов. В этих исканиях, аналогичных некоторым формам буржуазной идеалистической философии тех лет, сказался упадок буржуазной культуры, которая несет гибель искусству.

Авангардизм в России мало чем отличался от зарубежного и нашел полную поддержку на Западе. Так, в 1914 г. в Берлине была открыта персональная выставка Марка Шагала (р. 1887). В авангардистской среде Берлина и Парижа приветствовали его своеобразный экспрессионизм, пронизанный впечатлениями от жизни и нравов еврейского захолустья России. В работах Шагала ярко проявились субъективизм, фантасмагория цвета и пространства.



М. 3. Шагал. Я и деревня. 1911 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства

илл. 40 б

В среде авангардизма были продолжены поиски «искусства будущего», мыслившегося то в виде кубизма и конструирование «железобетонных поэм», то в виде лучизма, супрематизма и т. д.

С пропагандой изобретенной им «лучистой живописи» выступил М. Ф. Ларионов (1881 — 1964), объявив, что не реальные предметы, а лишь исходящие от них красочные лучи воспринимаются зрением человека и условно передаются в живописи цветной линией. Сами же предметы в искусстве не имеют никакого значения. «Да здравствует созданный нами стиль лучистой живописи, свободной от реальных форм, существующей и развивающейся по живописным законам», — писали «лучисты» в своем манифесте.

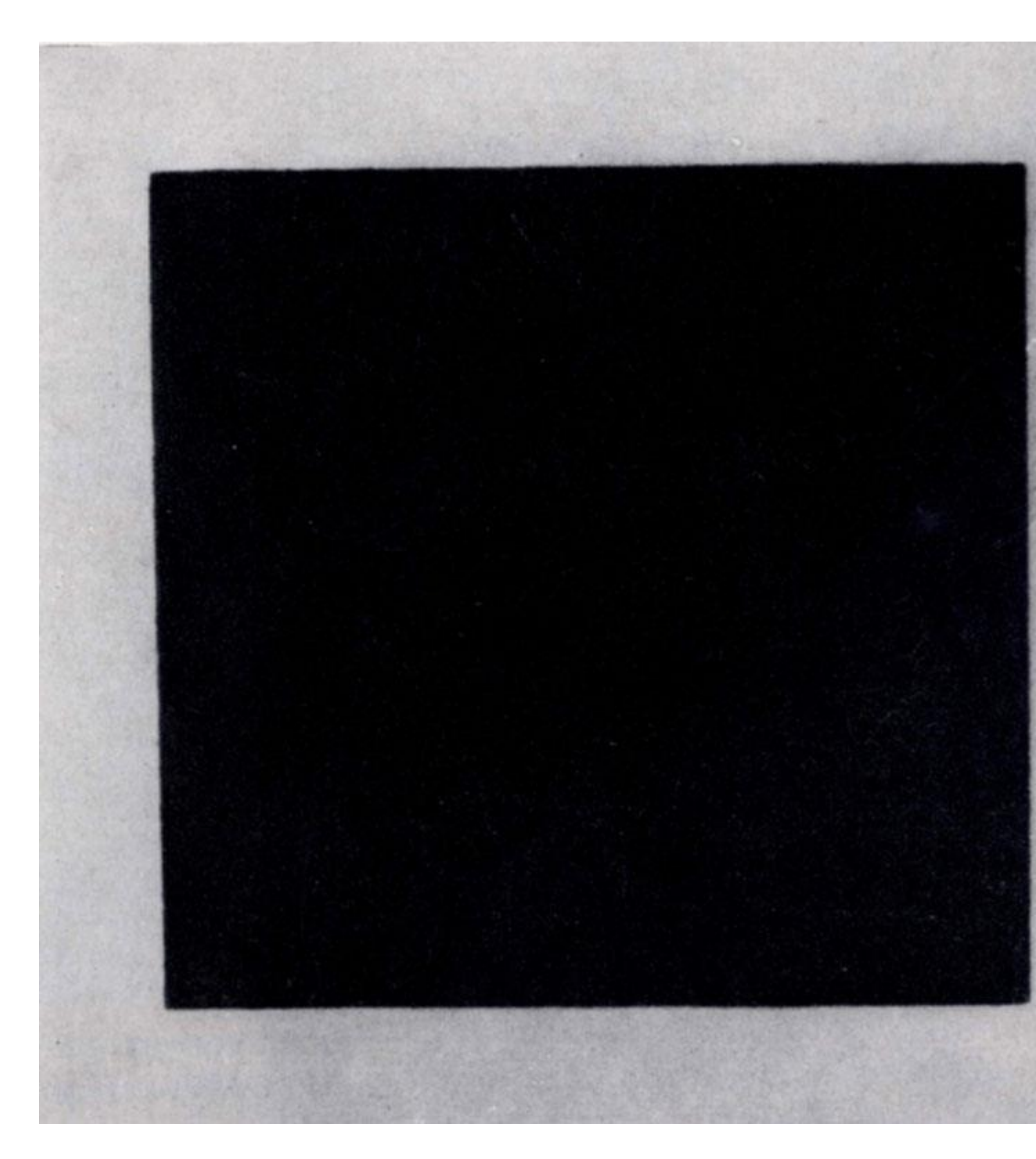
Прикрываясь порой в отрицании всех норм и традиций архиреволюционной фразеологией, спекулируя на сложности человеческой психологии, многие формалистические направления претендовали на революционный переворот в искусстве, но ничего общего не имели с подлинной революционной идеологией. Их отрицание было беспочвенным, абстрактным, а моменты созидательных устремлений беспомощно иллюзорными, так как базировались на субъективистских началах.

Идеалом новогЬ супрематического искусства К. С. Малевич (1878 — 1935), Эволюционируя от фовизма и кубо-футуризма, провозгласил «мистически-интуитивную силу черного квадрата».



В. В. Кандинский. Лирическое. 1911 г. Роттердам, Музей Бойманс ван Бейнинген

илл. 41 а



К. С. Малевич. Черный квадрат. 1913 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 41 6

В. В. Кандинский (1886 — 1944) утверждал, что художник в своем творчестве должен быть абсолютно свободен от предметного мира и следовать только зову внутренней необходимости, которая проявляется в бесконечных вариациях цвета, в апологии ничем не контролируемой живописной стихии, выявляя элемент «духовного». Подчеркивая абстрактность своих композиций, Кандинский обозначал их порядковыми номерами, в то время как его более ранние работы еще претендовали на конкретный сюжет («Озеро», 1909; ГТГ).

Творческая практика всех этих псевдоноваторских выступлений сопровождалась широковещательными манифестами, претендовавшими на теоретическое обоснование предлагаемых новаций. Мода на подобные документы распространялась с огромной быстротой, свидетельствуя о необходимости выразить в слове то, что не могло быть выражено беспредметной живописью.

Искусство авангардистов антигуманистично и трагически чуждо человеку. В настоящем авангарде культуры в период между двумя революциями шло искусство, проникнутое идеями служения интересам человечества и задачам социального прогресса и мира. Будущее принадлежало тем художественным силам, которые были связаны с жизнью народа, с прогрессивными, революционными идеями.

Борьба с упадочничеством, антиреалистическими направлениями в искусстве, оказавшимися на службе реакционных интересов, вновь разгоралась в России в предоктябрьские годы, стимулируемая нарастанием общественного подъема, предвещавшего великие события 1917 года. В. И. Ленин в ряде статей философского характера, большевистская газета «Правда» разоблачали буржуазный индивидуализм и анархизм — основы и принципы псевдоноваторских течений. Как показывают исследования последних лет, А. М. Горький и плеяда близких ленинским идеям деятелей культуры упорно и терпеливо продолжали

осуществлять объединение прогрессивных демократических художественных сил России, стремясь ликвидировать образовавшуюся за годы реакции идейную разобщенность интеллигенции.

Произведения, рожденные первой русской революцией, свидетельствовали, что передовые художники открыто выступили в своем творчестве на стороне революционных идей и революционного народа. Это и знаменовало рождение искусства нового типа, искусства, несущего в себе принципы будущего социалистического реализма, в котором гармонически объединялись прогрессивные традиции и новаторские устремления.

В трудных условиях предоктябрьского десятилетия далеко не все художники видели и верно оценивали свое место в острой и противоречивой идейно-художественной борьбе, часто сторонились революционных идей. Однако те из них, кто хранил и продолжал в своем творчестве большие демократические традиции, даже не сознавая того, развивая прогрессивные тенденции, способствовали зарождению будущего социалистического искусства. Гуманистические, реалистические принципы, гражданственность, глубокая поэтичность свойственны целой плеяде художников, творчество которых сложилось в 1907 — 1917 гг.

Продолжая общественную миссию русских художников-демократов 19 в., Сергей Васильевич Малютин (1859 — 1937) в трудные годы идейных и творческих метаний многих своих современников создал серию выразительнейших реалистических портретов русской художественной интеллигенции, которые много говорят о богатстве индивидуальностей, сложности духовной жизни. Напомним, что в это же время продолжал работать Серов, воспевая красоту человека, красоту творческой личности, мечтая о классике, гармонии, человеческом счастье.

Как портретист в значительной мере оставался близким своему учителю Серову Николай Павлович Ульянов (1875 —

1949). К серовской школе принадлежали С. В. Герасимов, К. Ф. Юон и ряд других молодых мастеров.

Константин Федорович Юон (1875 — 1958) более всего унаследовал от своего учителя любовь к народной жизни, к родной природе. Но, в отличие от Серова, в его произведениях подчеркнута красота старинного национального уклада России. Он находил его следы в окружающей действительности, часто на московских окраинах, в водовороте повседневной жизни, изображая бытующие в простонародной среде обычаи («Пляска свах», 1912, Чехословакия, частное собрание; «Троице-Сергиева лавра», 1910, ГРМ). Нарядная, праздничная живопись Юона открыла глаза обществу на красочность типично русских городков, предместий и особенно подмосковной Троице-Сергиевой лавры с ее седой стариной, на замечательную древнюю архитектуру и ее народный характер. В таких картинах, часто изображавших весеннюю яркость природы, лучистое солнце, блестящий наст снега, неизменно присутствуют жанровые мотивы, переданные также во всей их бытовой и социальной характерности («Мартовское солнце», 1915; ГТГ, и др.)



К. Ф. Юон. К Троице. 1903 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 33 а



Б. М. Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918 г. Ленинград, Русский музей

илл. 29 а



Б. М. Кустодиев. Московский трактир. 1916 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 29 б

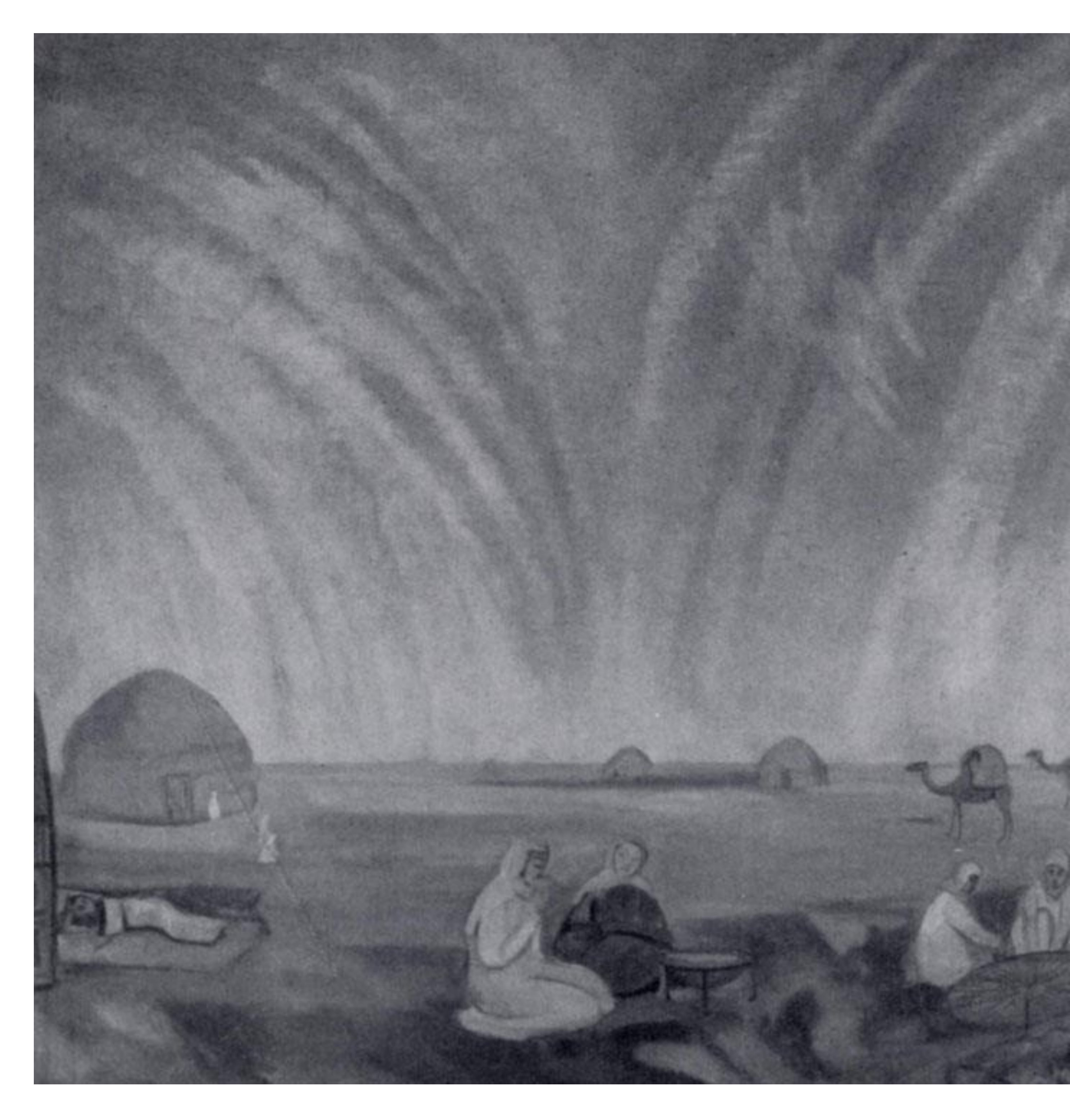
В предоктябрьское десятилетие сформировалось творчество Бориса Михайловича Кустодиева (1878 — 1927), полное душевного здоровья, уверенности в реальных ценностях

человеческого бытия и в красоте самого человека. В народных эстетических идеалах находил Кустодиев опору против модернизма, обращаясь к художественным традициям лубка, крестьянских кустарных изделий, к искусству, веками живущему в народном быту. Художник творчески переосмыслил эти традиции родной старины с их полнотой ощущения жизни, образной яркостью, праздничной декоративностью. Особенно последовательно творческие принципы Кустодиева проявились в его жанровой живописи. В окружающей жизни он выбирал мотивы, дававшие ему возможность раскрывать прелесть национальной самобытности. Сцены традиционных веселых народных гуляний, которые Кустодиев часто изображал, полны наивно-восторженного любования монументальностью народного быта, народным праздником с его бесшабашной удалью, бьющей через край радостью бытия, веселой пестротой ярких локальных красок. В то же время с умной и лукавой иронией, также свойственной народным традициям, Кустодиев порой пародировал идеалы мещанского довольства. Тем самым стремление к социальным обобщениям, социальной типизации, привитое художнику еще в репинской мастерской, получило новое, сазюбытное выражение. Репинские традиции острого видения натуры присущи и портретным работам художника.

Восхищение немеркнущей красотой и поэтичностью народной жизни, народных образов служило путеводной нитью и для тех, кто искал выхода из лабиринта модных формальных увлечений. Так, например, Козьма Сергеевич Петров-Водкин (1878 — 1939) в картинах «Мать» (1913; ГТГ), «Девушки на Волге» (1915; ГТГ) любовно передал поэтические образы русских крестьянок. Подобно старинным иконописцам, он увидел величие простой русской женщины и писал ее как мадонну. Знаменательные для эпохи поиски большого стиля связаны у художника со стремлением возвысить и очистить от случайного сцены крестьянского народного быта. В монументально-декоративных произведениях («Купанье красного коня», 1912; ГТГ, и др.) живые наблюдения он сочетал с декоративной условностью

иконописи, умел находить гармонию композиции и красоту ритма в движении.

Также примечателен творческий путь живописца Павла Варфоломеевича Кузнецова (р. 1878), который вырвался из «мистического тумана» «Голубой розы» к красоте диких приволжских степей, к поэтическому миру населявших их кочевников, живших простой, близкой к природе жизнью. С русским искусством в эти годы тесно связан был и М. Сарьян, внесший в него своеобразные черты «ориентализма».



П. В. Кузнецов. Мираж в степи. 1912 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 34 б

В 1907 — 1917 гг. прогрессивное искусство продолжало накапливать новые эстетические ценности. Этот процесс углубленного и взволнованного проникновения в красоту мира нашел выражение также и в пейзажной живописи. Показательны слова Константина Коровина: «Меня называют импрессионистом. Многие толкуют это понятие как стремление художника изолироваться от внешнего мира. А я твердо заявляю, что пишу не для себя, а для всех тех, кто умеет радоваться солнцу, бесконечно разнообразному миру красок, форм; кто не перестает изумляться вечно меняющейся игре света и тени». Это мироощущение было характерно и для Игоря Эммануиловича Грабаря (1871 — 1960). В его лучших пейзажах «Февральская лазурь» и «Мартовский снег» (оба — 1904; ГТГ), написанных во всеоружии новейших живописных приемов, открытых импрессионизмом, особенно ощутимо это интенсивное, радостное переживание яркой красоты зимнего дня, родной русской природы. Мастерство пленэрного пейзажного этюда, передающего состояние данного часа, чистые спектральные краски, напоенные светом, сверкающие в лучах солнца, прием их оптического смешения, динамика образа в названных пейзажах не являлись самоценной задачей. В своих лучших ставших классическими произведениях художник добивался не случайного и мгновенного, а типического образа. В этих пейзажах он воссоздал очень народную, очень русскую картину, отбирая и синтезируя непосредственные впечатления и сохраняя при всей кажущейся свободе и непосредственности композиционную построенность.



И. Э. Грабарь. Февральская лазурь. 1904 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 33 б

В период 1907 — 1917 гг. особенно значительна роль И. Э. Грабаря в развитии натюрморта. Такие работы, как «Хризантемы» (1905; ГТГ), «Неприбранный стол» (1907; ГТГ), утверждали живописную красоту вещей; их живопись, несколько напоминающая приемы пуантелизма, великолепно передавала игру серебристого струящегося дневного света и воздуха.

Начиная с 1907 г. Грабарь стал уделять много внимания научной деятельности. Под его авторитетной редакцией и при его широком участии начала издаваться многотомная «История русского искусства» (1909 — 1916). Она многое изменила и уточнила во взглядах на самый процесс сложения и ценность русских национальных традиций, доказала, как велик вклад русского искусства в мировую художественную сокровищницу. «История русского искусства» содержала богатейший не изученный ранее материал, открывала незаслуженно забытые имена, ценнейшие памятники, созданные как великими мастерами-профессионалами, так и народными гениями. Эта интенсивная научная и художественно-пропагандистская деятельность Грабаря и других историков искусства принесла много ценного.

В искусстве этого времени происходили весьма важные процессы. Изменились прежние формы сюжетной картины, портрета, пейзажа. Примечательно, что пейзаж, претерпев большую эволюцию, стал средством более глубокого и тонкого выражения эмоционального строя образов в сюжетной картине и портрете. Однако на выставках тех лет можно было встретить в огромном количестве бессодержательные пейзажные этюды, примеры болезненной фантастики и символики декаданса. Им противостояло искусство жизненной правды. Здесь могут быть названы скромные этюды и картины П. И. Пегровичева (1874 — 1947), Л. В. Туржанского (1875 — 1945), грустно-проникновенные пейзажи В. К. Бялыницкого-Бируля (1872 — 1957), спокойно-созерцательные — В. Н. Бакшеева (1862 — 1958), пейзажи Подмосковья кисти Н. П.

Крымова, точные по рисунку, подробные в изображении природы картины И. И. Бродского и полные душевной свежести деревенские виды, написанные З.Е.Серебряковой, как, например, гуашь «Зеленя осенью» (1908; ГТГ).

Зинаида Евгеньевна Серебрякова (р. 1884) сохранила любовь к народным типам, народной жизни, к крестьянскому труду. Показательны, например, ее картины «Жатва» (1915; Одесса, Картинная галлерея), «Беление холста» (1916; ГТГ), в которых художница возвеличивает и поэтизирует человека труда, видит его гармоническую красоту и выражает ее в пластически величавых формах.



З. Е. Серебрякова. За туалетом (Автопортрет). 1909 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 28 а

В произведениях Серебряковой были частично возрождены поэтические традиции русской художественной школы первой половины 19 в. и значительно дополнены новыми чертами. Автопортрет «За туалетом» (1909; ГТГ) и другие портреты заставляют вспоминать задушевные, лирические образы русской литературы и искусства. Пластически ясные, чарующие душевной гармонией, произведения Серебряковой отличаются крепким, уверенно строгим рисунком, изысканностью цвета. Подобно многим современникам, Серебрякова стремилась работать в разных жанрах, соединяя их в едином творческом замысле.

В русском искусстве начала 20 в. получил развитие натюрморт. Как и пейзаж, он властно вошел и в сюжетную картину и в портрет (например, картины Кустодиева, некоторые портреты Серова, К. Коровина, автопортрет Серебряковой и др.). Как самостоятельный жанр живописи натюрморт нашел интересное решение в творчестве таких мастеров, как Грабарь, К. Коровин («Розы и фиалки», 1912, ГТГ; «Рыбы, вино и фрукты», 1916, ГТГ), Машков, Петров-Водкин, Кончаловский. В противоположность отвлеченному, самодовлеющему экспериментаторству формалистов художники-реалисты утверждали в натюрморте полноту человеческого бытия, реального «вещественного» мира, всего, что в нем служит человеку, украшает его жизнь, что входит в ее повседневный обиход.

Стремление достичь особой действенности художественного творчества, синтеза искусств проявилось в обращении многих крупных мастеров к театрально-декорационной живописи. Они видели в ней средство более активного эмоционального общения со зрителем. Именно в эту эпоху были созданы самые известные и прославленные образцы русской театрально-декорационной живописи. А. Я. Головин и К. А. Коровин развивали характерные для русской традиции принципы,

утверждающие живописно-эмоциональное начало в театрально-декорационном искусстве.



А. Я. Головин. Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. 1912 г. Ленинград, Русский музей

илл. 31

Александр Яковлевич Головин (1863 — 1930) был связан с театром в течение-всей жизни. Репертуар спектаклей, офорзыенных им, был очень разнообразен; сюда входили русская и западноевропейская театральная классика, пьесы современных драматургов (например, Ибсена). Головин прекрасно чувствовал народно-национальные традиции и удачно воплотил их в постановке «Псковитянки» (1901), подчеркнув созданными им архитектурными образами Древней Руси героико-мону-ментальные мотивы музыки II. А. Римского-Корсакова. Не менее талантливо проявил себя Головин в мировой классике. Он оформлял оперу Глюка «Орфей и ЭвРиДикал? оперу «Кармен» Ж. Визе и др. Богатство цвета сочеталось и дополнялось в работах художника изысканной орнаментальностыо решения, подчеркивающей внутренний ритм действия. С театральной работой художника связаны и наиболее значительные из его станковых произведений, портреты деятелей театра, например «Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова» (1912; ГРМ), а также пейзажи, исполненные декоративно.



Л. С. Бакет. Эскиз костюма к балету «Пери» П. Дюка. Цветная

литография. 1911 г. Москва, Театральный музей им. А. А. Бахрушина

илл. 28 б

Превосходным мастером сценического костюма и тонким стилизатором был Лев Самойлович Бакст (1866 — 1924). Чаще всего он обращался к пышной и пряной экзотике Востока, находил изысканные сочетания красок, выражая эмоциональный характер роли. Бакст великолепно чувствовал и умел подчеркивать в костюмах, особенно балетных постановок, пластику движения, красочную стихию музыки. В станковых произведениях художник также любил воссоздавать театрально-экзотический мир, мысля станковую картину наподобие живописного театрального панно («Terror antiqus»). Специфичен Бакст и как график — один из оформителей журнала «Мир искусства», часто подражавший в этих работах декадентству О. Бердслея. Бакст выступал и как портретист, оставив ряд карандашных и живописных портретов своих современников («И. Левитан», «М. Балакирев», «М. Савина», «С. Дягилев с няней» и др.).

Продолжал работать в театре и А. Бенуа, оформляя постановки балетов «Павильон Армиды» Н. П. Черепнина (1907), «Празднества» К. Дебюсси (1912). а также комедию К. Гольдони «Хозяйка гостиницы» (1913). Как декоратор выступал и Е. Е. Лансере. Декорации к «Месяцу в деревне» Тургенева (1909 — 1910) были сделаны М. В. Добужинским.



Н. К. Рерих. Небесный бой. 1909 г. Ленинград. Русский музей

илл. 34 а

В своей многообразной деятельности художник и ученый Николай Константинович Рерих (1874 — 1947) много работал в театре. Есть определенная близость между его станковой и театральной живописью. Ученик А. И. Куинджи, увлекавшийся славянской стариной, он способствовал изучению и художественному воссозданию ее сурового и деятельного духа. Рерих дебютировал в 1897 г. программной картиной «Гонец. Восстал род на род» (ГТГ) с полным тревожно-романтических настроений пейзажем. Его последующие

картины «Поход Владимира на Корсунь. Красные паруса» (1900; ГТГ), «Город строят» (1902; ГТГ), «Ждут», более стилизованные и символические, посвящены древним славянам — храбрым воинам, строителям, людям отважным и смелым. Историческим и философским содержаниезг насыщены многие пейзажные образы художника. Замечательным явлением предоктябрьского периода были театральные работы Рериха, выполненные mi в 1909 — 1912 гг. Особое впечатление производила оформленная им сцена «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», где жарко полыхали оранжево-красные и огненные тона.

Известны и другие декорации Рериха — к «Валькириям» Вагнера и особенно к «Весне священной» И. Стравинского. Отдавая свой дар чаще всего давно минувшим векам, художник выступал как активный пропагандист славянства и его культуры. В годы первой мировой войны он поднял свой голос в защиту гибнувших художественных ценностей, напоминая об этом в символически-архаических формах таких картин, как «Зарево», «Дела человеческие».

Бытовой сочностью отличались декорации и костюмы Кустодиева к «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Не м-енсе интересными были и другие его работы (например, «Волки и овцы» А. Н. Островского, 1915, неосуществленная постановка в Московском Художественном театре).

К театру обратились в 1910-е гг. Н. П. Ульянов и К. Ф. Юон. Соответственно природе и направленности своего таланта Юон более тяготел к оформлению спектаклей, которые давали простор для изображения характерных картин русского быта («Сердце не камень» А. Н. Островского, 1915, и др.). Эти художники передали эстафету высокого мастерства советскому искусству.



Е. Е. Лансере. Никольский рынок в Петербурге. Рисунок. Гуашь, уголь, цветной карандаш. 1901 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 26 б

Развитие графики в конце 19 — начале 20 в., как уже говорилось выше, было весьма тесно связано с живописью, хотя именно в это время графика все более и более обретала свою художественную специфику. Крупнейшие мастера продемонстрировали подлинную культуру рисунка (Репин, Серов, Врубель, С. Иванов). Прекрасными рисовальщиками

были их младшие современники — Малявин, Сомов, Бакст, Петров-Водкин. Борисов-Мусатов, Серебрякова, Лансере и другие. Все они в той или иной мере помогли графике выйти на путь большого искусства. Богатство достижений, их разнообразие были связаны с разрешением новых и сложных творческих задач, с процессом овладения новыми пластическими возможностями. Станковая графика, книжная иллюстрация, журнальный рисунок обогащались все более глубоким содержанием. Достаточно упомянуть замечательные карандашные портреты, исполненные смело и необычно, в размер натуры, как, например, портрет В.А.Серова работы Репина (1901; ГТГ), серовский портрет Ф. И. Шаляпина в рост (1905; ГТГ), созданный Врубелем портрет В. Я. Брюсова (1906; ГТГ). О них можно говорить как о специфически национальной традиции в графике конца 19 — начала 20 в. Иллюстрации Врубеля к произведениям Лермонтова, рисунки Малявина на крестьянские темы, сделанные черным и цветными карандашами, красивым, гибким и длинным штрихом в сочетании с густо положенным пятном, и многие другие свидетельствуют о стремлении к большей наполненности образа, к созданию большого стиля. Вместе с тем и камерные формы рисунка развивались успешно.

В дни революции 1905 года, как уже говорилось, графика вновь необычайно обогатила свои творческие воззюжности. Она стала верным и грозным оружием революционной борьбы, искусством, охватившим своим влиянием широкие массы. Последующий период 1907 — 1917 гг. был для графики, равно как и для других видов искусства, особенно трудным, сложным, противоречивым. Несомненны Здесь и высокие достижения и признаки начавшегося упадка. Мастерство рисунка обогащалось рядом новых приемов. Линия приобрела особую экспрессию, что можно увидеть, скажем, в графических портретах Серова и в его иллюстрациях к басням Крылова, в строгих, внимательных штудиях обнаженной натуры Петрова-Водкина, обобщающих и выявляющих пластику форм, в ритмически прихотливых зарисовках театральных костюмов Бакста.

Своими новыми художественными достижениями графика предоктябрьской поры обязана как живописцам и графикам старшего поколения, так и тем, кто только еще начинал свой творческий путь. Среди них были Г. С. Верейский, С. В. Герасимов, Н. А. Тырса, Ю. П. Анненков, П. В. Митурич, Н. И. Альтман, В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев. Очень разные по своей творческой индивидуальности, сторонники разных школ и направлений или течений, они весьма расширили границы возможностей графического искусства.

Усилившиеся в период 1907 — 1917 гг. декадентство и формализм оказывали отрицательное влияние на отдельных мастеров. Например, Добужинский — один из создателей революционной графики 1905 года — выступил с декадентской композицией «Дьявол». Немало резких противоречий и взаимоисключающих тенденций несло в себе творчество талантливых художников-графиков Анненкова, Альтмана и некоторых других. Формалистические увлечения порой уводили их с прямого пути, мешали их творческому развитию, но связь с реальной жизнью позволяла им сохранять острое чувство натуры и отточенное мастерство. Не лишено серьезных противоречий творчество А. Яковлева и Шухаева, пытавшихся стилизовать в станковом рисунке академические художественные формы. И все же всем названным мастерам удалось в той или иной мере способствовать творческому прогрессу графики на пути постижения действительности.

В книжной иллюстрации, несмотря на распространение декоративной стилизации, мы имеем ряд капитальных циклов, создававшихся в течение ряда лет в процессе проникновенного изучения литературного произведения и требовательных поисков художественного выражения его образов, мыслей и идей. Таковы иллюстрации к русской классической литературе, созданные Серовым, Лансере, Кардовским, Бенуа и другими. Книги, изданные с этими иллюстрациями, отмечены большой культурой книжного оформления, мастерством сочетания в едином органическом замысле сюжетных рисунков и декоративного убранства.

Однако в то время осуществлялись лишь уникальные издания, многое не было издано, как, например, рисунки Серова к басням Крылова.

Повесть Л. Толстого «Хаджи-Мурат» вдохновила Лансере своей поэтической жизненной правдой, своей мудростью, гуманизмом, народностью. «Кавказский» колорит прекрасно удался художнику, который сумел увидеть неповторимую красоту природы, проникнуть в быт людей, увидеть их благородство, свободолюбие. Вся совокупность акварелей и рисунков в тексте, декоративно выразительных сюжетных заставок активно способствует разносторонне-подробному воссозданию образов Л. Толстого.

Передовые, благородные идеи А. С. Грибоедова в комедии «Горе от ума» получили воплощение в лучших акварельных листах серии иллюстраций Д. Н. Кардовского. В многочисленных мизансценах, отражающих сюжетное разнообразие действия, художник достоверно представил картины быта, типы старинного русского барства. Рисовальщик, воспитанный Репиным и Чистяковым, обладающий строго продуманной системой и умевший логически ясно преподать ее ученикам, Кардовский играл видную роль как педагог. Всей своей педагогической практикой Д. Н. Кардовский способствовал сохранению и развитию основ реализма в русской дореволюционной и советской графике.

Больших творческих успехов достигла в этот период гравюра на дереве и линолеуме. Ее реформатор Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871 — 1955) развивала свою излюбленную тему, воспевая величавую красоту и своеобразную поэзию архитектурных пейзажей Петербурга. В них она видела реальное воплощение человеческого гения, его неиссякаемых творческих возможностей. Опираясь на опыт старых мастеров цветной гравюры, Остроумова-Лебедева достигла в своих произведениях большой колористической тонкости.



А. П. Остроумова-Лебедева. Дворец Бирона и барки. Цветная гравюра на дереве. 1916 г

илл. 30 а

Интерес к цветной гравюре разделили многие из ее младших современников, чье творчество также окрашено ярким новаторством. Серии гравюр В. Д. Фалилеева (1879 — 1948), превосходно владевшего техникой гравирования по линолеуму, хорошего офортиста, посвящены преимущественно Волге. Они воссоздают неповторимую красоту ее широких

просторов, щедро залитых солнцем, своеобразное освещение зеленых закатов и золотистых туманных рассветов. Часто художник изображал Волгу в неразрывной связи с трудовой жизнью всех тех, кого кормила великая русская река, — рыбаков, плотников, конопатчиков, паромщиков и т. п. Среди представителей старшего поколения талантливым офортистом был и С. Иванов (офорты на тему революции 1905 года). Превосходные образцы цветного офорта и монотипии создала Е. С. Кругликова (1869 — 1941).

Как никогда ранее, искусство гравюры предоктябрьской поры стало одним из популярных и многообещающих. Оно привлекало своей массовостью, но не имело возможностей для реализации этих стремлений. Именно тогда в гравюре зародилось много новых творческих исканий, связанных с работами П. Я. Павли-нова, П. А. Шиллинговского (ксилография и офорт) и только что начинавшего свой путь патриарха советской ксилогравюры В. А. Фаворского. Преодолевая известную тематическую ограниченность гравюры, офортист И. И. Нивинский (1881 — 1933) создал в 1915 году монументальный офорт «Святой Себастиан», явившийся страстным откликом на события в Бельгии, растоптанной германской военщиной в дни первой мировой войны.

Скульптура

И. Соколова

Революционная ситуация в стране, глубокая, органическая связь плеяды наиболее талантливых мастеров с народом обусловили у скульпторов обостренный интерес к темам, выдвигавшимся современностью. Так же как и в других видах искусства, в русской скульптуре на рубеже двух столетий борются разнообразные течения. И одновременно происходит формирование крупных индивидуальностей, которые и определили новый этап в развитии ваяния в России.

Одним из тормозов развития искусства был поздний академизм. На этом пути уже нельзя было создать ничего

примечательного, что выходило бы за границы штампа, ремесленничества. Только отдельные представители позднего академизма вырывались из оков обезличенного, официального искусства.

В поисках средств художественной выразительности некоторые художники обращались к западным течениям, в частности к импрессионизму (здесь речь идет о воздействии некоторых элементов формального характера). Отрицательное влияние на пластику имело увлечение стилизаторством, отдельные черты которого проникали и в произведения больших мастеров. На передовых позициях оказывались новаторы-реалисты, стремившиеся к отражению в скульптуре современного человека во всей сложности его духовной жизни. Не все жанры развивались равномерно. В скульптуре, еще в большей мере, чем в живописи, шли поиски монументального стиля современности. Однако было создано только два-три монумента, имевших подлинно художественное значение. В монументально-декоративной скульптуре создавалось много интересного, но органического слияния с архитектурой не удавалось достигнуть даже в лучших произведениях этого жанра. В этом сказывались черты кризисного порядка. С аналогичными явлениями сталкивались и архитекторы, тщетно мечтавшие о большом архитектурно-пластическом стиле, о синтезе искусств.

Некоторые из скульпторов, работавших в этот период, были фигурами переходного времени. Таков, например, Сергей Михайлович Волнухин (1859 — 1921). Волыухин завоевал популярность портретом П.М. Третьякова (бронза, 1901; ГТГ) и памятником первопечатнику Ивану Федорову. Будучи убежденным реалистом передвижнической школы, Волнухин имел осторожно и умно использовать достижения нового времени. Портрет П. М. Третьякова отличается содержательностью характеристики, правдивостью образа, свежестью формы, достигнутой характерным для нового времени активным использованием светотени. Памятник первопечатнику Ивану Федорову, установленный в Москве в 1909 г., лишен академической холодности, официозности,

скромен, лиричен и содержателен. Волнухин проявил здесь интерес к силуэту, к лаконизму выразительной формы, понимание декоративного начала в городской скульптуре. После смерти превосходного педагога С. И. Иванова Волнухин возглавил скульптурный класс Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. В числе его учеников были скульпторы, определившие своим творчеством новый этап в развитии русского ваяния первых десятилетий 20 в.

В ряду художников-новаторов, которые считали себя обязанными своим учителям С. И. Иванову и С. М. Волнухину, старшей по возрасту была Анна Семеновна Голубкина (1864 — 1927). В биографии скульптора немало характерного для плеяды ее сверстников: неудовлетворенность канонической учебой, жажда обновить привычные средства художественной выразительности, ознакомиться с новыми художественными течениями Западной Европы. Симптоматично устремление скульптора не в Италию, а в Париж, к Родену. Две ранние работы Голубкиной были показаны в «Осеннем салоне» 1898 г. в Париже. Многое, о чем мечтала художница, она воплотила в выразительной фигуре старухи («Старость», гипс, 1898: ГТГ). Голубкиной удалось достигнуть живого ощущения натуры. Жалкая дряблость изможденного тела старой женщины, усевшейся на корточки, вовсе не взывала к жалости. Ни тяжкий труд, ни лишения не вытравили в ней человеческое достоинство. Гуманистическое начало пронизывает творчество Голубкиной на протяжении всей ее жизни.

В течение ряда лет (не только в революционный период, но и в период реакции) Голубкина принимала активное участие в революционном движении и подвергалась репрессиям со стороны царской полиции. Борьба с самодержавием, близость к рабочим массам были ее душевной потребностью, во многом определившей тематику ее произведений. Русский революционер Феликс Кон вспоминал: «Чутко прислушиваясь к биению жизни и улавливая это биение, Голубкина в 1897 г., когда расцвел созданный Лениным «Союз борьбы за

освобождение рабочего класса», дебютирует произведением «Железный», прототипом деятелей 1905 — 1917 гг.».

За «Железным» последовал «Идущий человек» (гипс, 1903; ГРМ). «Железный» и «Идущий» не были похожи ни на античных героев, ни на академических натурщиков. Это наблюденные в жизни простые, суровые, сильные телом и духом люди. Первая из скульпторов Голубкина реалистически запечатлела новый образ поднявшегося на борьбу русского пролетария. Художница достигла жизненности изображения, избежав и идеализации в духе позднего академизма и скрупулезной измельчен-ности формы, свойственной некоторым жанристам, ее непосредственным предшественникам. В 1905 г. Голубкина выполнила по заказу Московского Комитета социал-демократической партии портретный бюст Карла Маркса. Портрет, хранящийся ныне в Русском музее, уже в наши дни отлитый в бронзе, производит впечатление как бы сделанного с натуры — так энергично вылеплено лицо, так проницателен взгляд мудреца.

Ранние произведения Голубкиной, например портрет ее деда П. С. Голубкина, были исполнены в лучших традициях искусства передвижников. Типично русское лицо вылеплено энергично, красиво, портрет подкупает эпической простотой образа. Новые черты проявляются в трепетности самой лепки, в тяготении к обобщенной трактовке индивидуального.

Голубкина поклонялась великим творениям античности, величайшему из мировых гениев Микеланджело, но непосредственное влияние на ее творчество более всех других оказывал Роден. Судя по ее произведениям, ей импонировали новаторство и демократизм французского мастера, его приверженность к идеям современности, смелая борьба за правду, жизненная непосредственность самого языка искусства.

Голубкина обращалась к разным приемам лепки, к разным жанрам, но чем далее, тем более пристальное, психологическое, глубокое рассмотрение человеческой души составляло основной пафос ее искусства. Вот почему портрет

стал ее основной творческой задачей, тем жанром, в котором она достигла вершин мастерства. Голубкина работала и в декоративной скульптуре. В 1901 г. она создала над входом в Московский Художественный театр гипсовый горельеф «Волна». По мысли скульптора, в образе взметнувшейся волны символизировалась прогрессивная, смелая практика молодого театра.

Однако этот, как и некоторые другие опыты декоративной скульптуры, не отражали сильных сторон творчества Голубкиной. Несравнимо ярче и своеобразнее были ее станковые горельефы камерного характера, особенно на темы из жизни детей. Дети в изображении Голубкиной — это обездоленные, исстрадавшиеся дети городских окраин. «Вдали музыка и огни» — так называется одно из наиболее драматических произведений на эту тему (мрамор, 1910; ГРМ). На первом плане три детских личика с огромными страдальческими глазами; огни, музыка, счастье, здоровье — все это не для них, детей нищеты. Но именно им, этим несчастным, отдает свое сердечное сочувствие русский скульптор.

В 1900-е гг. Голубкина занималась прежде всего портретом. Она углубляется в психологию своего современника, в сложные творческие, порой драматические характеры. При всей удивительной зоркости взгляда она умеет опустить обыденные черты. Она стремится подчеркнуть в образе самое существенное. Ее решения отличаются художественностью, эстетически прочувственным пониманием личности, жизненной правдой.



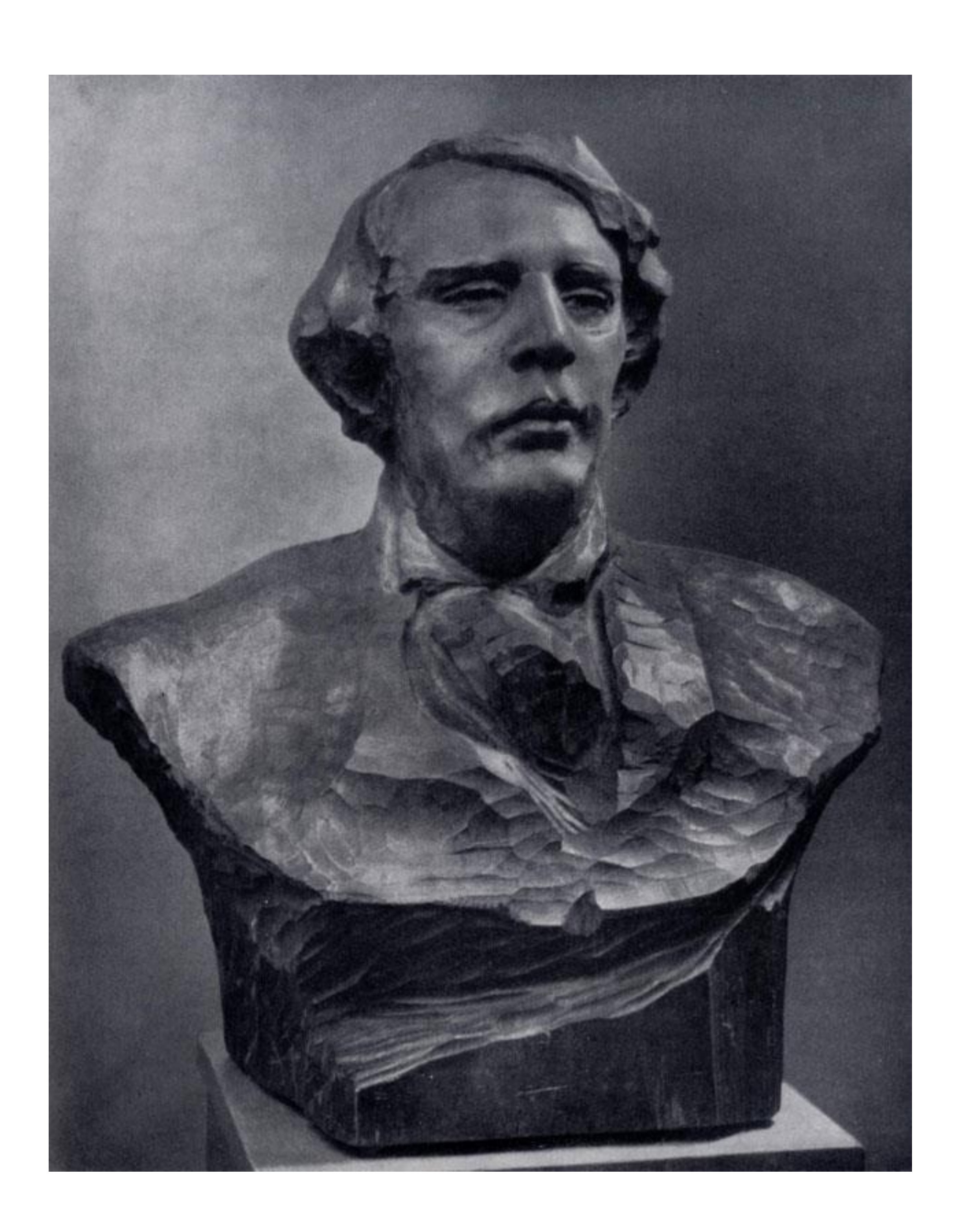
А. С. Голубкина. Портрет Л. И. Сидоровой. Мрамор. 1906 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 44 б

Характерен для Голубкиной мраморный портрет простой женщины из народа («Марья», мрамор, 1905; ГТГ). Черты лица строги, соразмерны, выражение глаз вдумчиво. Строй лица, ясность характеристики потребовали классически чистой формы, прекрасного мрамора. Лицо освещено ровным спокойным светом. Этот портрет ближе к строгим классическим образам, чем к импрессионизму, что можно считать одной из характерных черт в эволюции Голубкиной.

Напротив, образ старухи Изергиль (1904; гипсовый оригинал — ГРМ) — отклик Голубкиной на образ, созданный М. Горьким, — потребовал иных форм выражения. Этот портрет по манере лепки импрессионистичен. Светотень усиливает мимику изрытого старостью лица, глубоко затенены глазные впадины, выразителен старческий рот. Подобно А. М. Горькому, Голубкину обуревали предчувствия обновления жизни, подобно ему, она презирала «мизерных людей с мертворожденными сердцами». К романтическому образу старухи Изергиль Голубкина обратилась в преддверии революции 1905 года.

На рубеже 19 — 20 вв. художники уделяли много внимания изображению творческой интеллигенции. Задача заключалась в том, чтобы в индивидуальном облике данного человека передать сущность его творческой личности. У Голубкиной есть несколько замечательных портретов писателей. Цикл этот открывается портретом Андрея Белого (гипс, 1907; ГРМ). Пластическое решение портрета характеризует Голубкину как тонкого психолога, улавливающего типические черты времени и умеющего передать их в острохарактерном индивидуальном образе.



А. С. Голубкина. Портрет А. Н. Толстого. Дерево. 1911 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 45

К 1911 г. относятся два произведения — шедевры портретного мастерства первых десятилетий 20 в. Это портреты писателей А. М. Ремизова и А. Н. Толстого, выполненные в дереве (оба — ГТГ). Характеристика Ремизова очень остра. Отлично вылеплены выразительный лоб, взъерошенные волосы. Голова чуть повернута в сторону; писатель не ищет встречи со зрителем. В этом сложном по характеристике портрете отражен испуг перед жизнью, которая представлялась писателю-символисту «уродливо-кошмарной явью». Портрет А. Н. Толстого — полная противоположность портрету Ремизова. Голубкина изображает его обращенным к людям, к жизни, подчеркивает мужественность широкой русской натуры. Портрету присуши ясность пластического решения, обобщенность формы. Крупные черты лица вырезаны в дереве энергично, общо. Взгляд умен и зорок. Чуть приоткрыты губы, писатель как бы хочет что-то сказать или говорит. Все околичности решены просто, широко. На сопоставлении этих портретов можно убедиться в том, что Голубкина умела глубоко и остро передавать и мир смутных чувств символиста мистического склада и полноту жизненных сил, творчества, натуру убежденного жизнелюбца и реалиста.



А. С. Голубкина. Портрет Е. П. Носовой. Мрамор. 1912 г. Ленинград, Русский музей

илл. 44 а

В начале 10-х гг. Голубкина создает ряд портретов, в которых проявляется ее стремление к классически ясной форме. Это «Женщина в чепце» (мрамор, 1913; частное собрание), портрет Е. П. Носовой (мрамор, 1912; ГРМ) и другие. Поиски стиля приводят к тому, что «Женщина в чепце» напоминает портреты эпохи итальянского Ренессанса. Портрет Носовой приближается к стеле: обужена линия плеч, удлинена линия груди, лаконична манера лепки. Острое ощущение стиля не переходит в стилизацию. Характеристика Носовой беспощадна, скульптор не затушевывает ни некрасивой характерности, ни злобного выражения глаз. Остротой характеристики, углубленным психологизмом Голубкина сильно отличается от своего современника П. П. Трубецкого с его эстетски благожелательным отношением к светским моделям. С годами творческие поиски Голубкиной становились все более разветвленными. Но в основном она оставалась замечательно вдумчивым портретистом, проблема человеческой психологии современника для нее была главенствующей.

В эпоху реакции Голубкина отдала дань не занимавшим ее прежде религиозным образам. Так появились горельефы «Христос», «Апостол Павел», «Апостол Иоанн», эскиз «Тайная вечеря». Однако для ее творчества и этого времени гораздо характернее серия реалистических портретов. Например, исключительно жизненный, отличавшийся (как и многие в этот период) красотой и завершенностью формы портрет Татьяны Российской (мрамор, 1913; ГРМ). В этом портрете девочки великолепно охарактеризованы пухлые очертания лица, густые стриженые волосы, серьезное выражение глаз. Завершенность, реалистическая полнота формы продиктована знанием натуры, любовным отношением скульптора к модели, желанием показать особенности лица и характера со всеми присущими своенравному подростку особенностями. В творчестве Голубкиной отразились противоречия эпохи, метания в поисках своего пути в искусстве, были и срывы в сторону декадентских настроений, типичных для

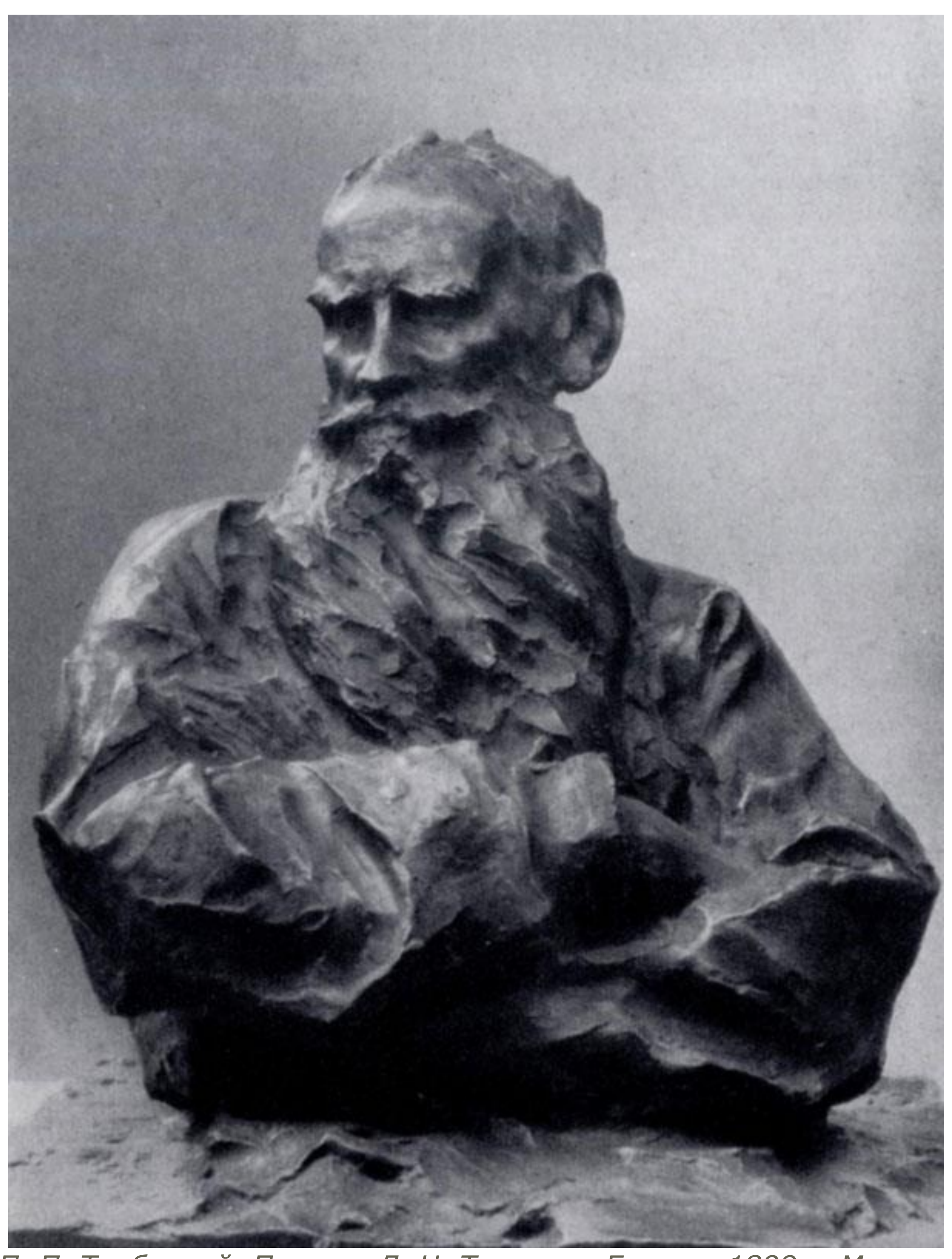
интеллигентской среды того времени. Но основная и ведущая линия творчества была прогрессивной, новаторской.

Сверстник Голубкиной Павел (Паоло) Петрович Трубецкой (1866 — 1938) много работал не только в России, но и в Италии, где и умер. Тем не менее по характеру своего творчества он русский художник. В России расцвело и определилось в основных чертах его дарование. Импрессионизм, выдающимся представителем которого был этот талантливейший самородок, носит явные признаки русской школы: формальные проблемы никогда не были для Трубецкого самодовлеющими. Обобщенность формы, крупные живописные мазки, обычно свойственные его лепке, трепетность струящегося света, обтекающего форму и сообщающего ей динамику, — свойства импрессионистической скульптуры — обусловливаются характером замысла художника.

Систематического образования Трубецкой не получил. Время от времени он работал в студиях итальянских мастеров, всегда оставаясь самим собой. Трубецкой умел быстро схватить сходство, характерный для данной натуры жест, манеру держаться. Он умел увидеть человека в естественности его облика и поведения. Поэтому Трубецкому так удавалась камерная жанровая скульптура. С пленительной свободой и задушевностью он лепил образы молодых женщин, детей в их повседневной жизни. Очень красивы и характерны «Гагарина с дочерью» (бронза, 1898; ГРМ), «Сидящая дама» (1897; ГТГ), «Женский портрет» (мрамор, 1898; ГРМ). В жанре малой портретной скульптуры Трубецкой достиг подлинного артистизма. Скульптор искал утверждения поэтического в среде людей своего круга, по большей части ограниченного московскими и петербургскими гостиными и мастерскими художников. Естественно, просто и убедительно он характеризовал людей, их внутреннюю связь между собой, достигая композиционной цельности групп, выразительности силуэтов.

Жанровая скульптурная группа «Дети» (бронза; ГРМ) вызывает в памяти картину Серова. И Серов и Трубецкой ярко характеризуют каждого из детей и целостностью силуэта умеют их объединить в красивую по рисунку поэтичную группу. По характеру дарования Трубецкой — прежде всего жанрист, притом жанрист особого склада, жанрист-поэт, жанрист-лирик («Девочка с собакой», 1901; ГРМ).

Когда Трубецкой выходил за рамки своих привычных сюжетов и персонажей, он создавал такие выразительные жанровые скульптуры, как «Московский извозчик» (бронза, 1898; ГРМ). Эта небольшая работа, полная экспрессии, явилась результатом острого наблюдения жизни. И скособочившийся на козлах в ожидании седока старик в извозчичьем армяке и понурая деревенская лошаденка заставляют вспомнить рассказ А. П. Чехова «Тоска». Это сугубо русское произведение характерно для демократического искусства 90-х гг. В 1899 г. Трубецкой ездил в Ясную Поляну и лепил Л. Толстого. Очень удачна небольшая скульптура, изображающая Л. Толстого верхом на лошади; красив, хотя и неглубок портрет писателя (бронза, 1899; ГТГ).



П. П. Трубецкой. Портрет Л. Н. Толстого. Бронза. 1899 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 46 а

В 900-е гг. Трубецкой настойчиво добивается монументальности в своих произведениях. Эти черты появляются и в некоторых камерных скульптурах. Такова, например, «Натурщица Дуня» (бронза, 1912; ГРМ). Молодая женщина окутана покрывалом, обнажены только шея и плечи. Обобщенностью силуэта это произведение более похоже на эскиз памятника, чем на небольшую портретную фигурку.



П. П. Трубецкой. Памятник Александру III. Бронза. 1909 г. Ленинград, Русский музей

илл. 46 б

Масштабы таланта Трубецкого-монументалиста полностью определились, когда он создал на редкость своеобразный памятник Александру III для Петербурга (открыт в 1909 г.) (ныне в ГРМ). Скульптор смело передал в фигуре царя-жандарма черты вульгарности, грубости. Памятник оказался менее всего парадным, официальным. В этом отношении он не имеет себе аналогий ни в русских, ни в зарубежных монументальных произведениях конца 19 — начала 20 в. Обратившись к официальному заказу, Трубецкой не погрешил против правды, хотя должен был увековечить «самодержца всея Руси», да еще в период реакции, после жестокого подавления первой русской революции. В памятнике с большой выразительностью показана грубая сила русского самодержавия. Трубецкой по своему обыкновению резко подчеркнул то, что было характерно для данной натуры. Великолепно вылеплена могучая коротконогая лошадь с оскаленной мордой, всеми четырьмя ногами упрямо упершаяся в землю. Она под стать грубой и грузной фигуре царя. Царь натянул поводья, чтобы затормозить движение лошади. Жест этот символичен: «Стой! Ни шагу вперед!» Памятник, созданный Трубецким, отразил мысли прогрессивных сил страны о самодержавии. Скульптор добился яркости и ясности образа, он подчинил своей идее всю сумму примененных им выразительных пластических средств. Трубецкой использовал здесь отдельные элементы импрессионизма, в частности живописную лепку, но сохранил при этом значение объемов, силуэтов, добился монолитности целого. Монументальное искусство в глубоком смысле слова призвано воспевать героические образы. В данном случае пафос утверждения был бы несовместим с отрицательным персонажем. Трубецкой блестяще решил проблему. Он отказался от всех канонов, выработанных для подобных монументов классицизмом и академизмом. Характерный, отлично вылепленный, с оттенком сатиры, во много раз увеличенный этюд с полной

очевидностью запечатлел облик царя-солдафона, раскрывал сущность ненавистного царского режима.

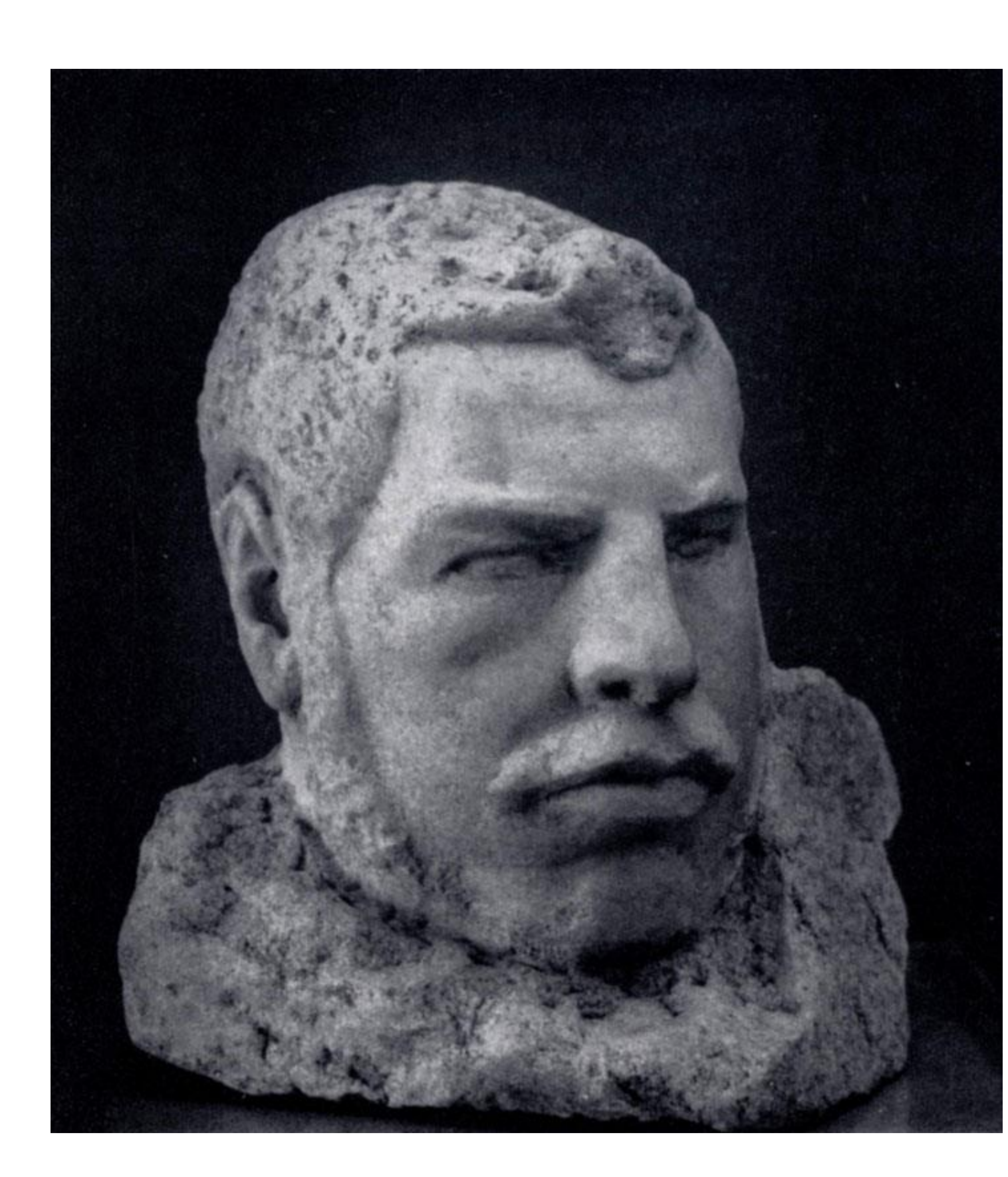
Самобытным и ярким скульптором 20 в., скульптором-новатором, чье творчество пережило новый расцвет уже в социалистическую эпоху, является Сергей Тимофеевич Коненков (р. 1874). Выдвинувшийся из глубоких недр русского крестьянства, он создал скульптурные образы мирового значения. Лучшие его произведения национальны, народны, исполнены жизнеутверждающего пафоса.

Коненков овладевал мастерством скульптуры под руководством Иванова и Вол-нухина в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1896 г. как один из самых многообещающих учеников он был отправлен совершенствоваться в Италию. Ранней работой Коненкова был «Камнебоец» (бронза, 1898; ГТГ). Она как бы подводит итог всему тому, что молодой художник воспринял от учителей и, шире, от русской художественной культуры, связанной с передвижничеством. Камнебоец — типичный образ крестьянина-труженика, воплощенный молодым скульптором с суровой эпической простотой и правдой. В трактовке обобщенной формы, как и в понимании народности, Коненков решительно противостоял и скульпторам-бытовикам и поздним академистам.

В 1899 г. Коненков приезжает в Петербург, где поступает в Академию художеств, в мастерскую В. А. Беклемишева. Дипломная работа Коненкова, за которой упрочилось название «Самсон, разрывающий узы» (1902), свидетельствовала об увлечении Микеланджело, с творениями которого скульптор познакомился в Италии. Коненкова влекли большие общечеловеческие идеи, он старался овладеть обобщающим языком монументального искусства, стремился переосмыслить библейский образ в духе современности, желая запечатлеть в фигуре Самсона свой народ, разрывающий вековые цепи рабства. Он говорил своему биографу в связи с этой работой: «Я понял, что для меня настал решительный момент. Я понял,

что должен найти себя, должен найти форму для выражения того, что неясно носилось в моей творческой фантазии».

Революция 1905 года многое обусловила в мировоззрении Коненкова и в его творчестве. Молодой скульптор создал отличный портрет рабочего-боевика. Сам участник революционного движения, Коненков в портрете Ивана Чуркина (1906; Музей Революции СССР), одного из рядовых бойцов, удачно передал яркий индивидуальный облик сильного человека; этот образ суммировал существенные черты представителя атакующего класса и воспринимается как портрет-тип. Кусок необработанного уральского мрамора (голова не отделена от блока) служит как бы постаментом. ЭнеРгична посадка головы, резко очерчены линии волевых сомкнутых губ.



С. Т. Коненков. Рабочий-боевик 1905 г. Иван Чуркин. Мрамор. 1906 г. Москва, Музей Революции СССР

илл. 42 а

В том же году скульптор выполнил ряд портретов-типов: «Атеист», «Славянин», «Крестьянин».

Большой творческий подъем, переживаемый молодым художником в революционный период, позволил ему в 1906 г. создать произведение, которое стало шедевром русской скульптуры 20 в. И хотя это была головка юной русской простой девушки, данное ей имя «Нике» (мрамор; ГТГ) — античной богини Победы — вовсе не кажется нарочитым, ибо образ возвышен художником до общечеловеческого звучания. В портрете реалистическом, индивидуальном по своему характеру, нет и намека на условную академическую красивость или стилизацию. Коненков чуть приподнимает лицо девушки, так что оно освещено в упор почти без полутеней. Этот прием дает возможность сразу схватить ясную прелесть юного лица, искрящегося улыбкой. Голова выделена из блока, кусок необработанного камня оставлен только позади, как фон. Вздернутый носик отнюдь не античной формы, смеющийся взгляд не назовешь волооким, нет здесь безукоризненных линий античных богинь. Но в этом мраморе заключена такая сила жизни, а черты девушки так сгармонированы и одушевлены, что это именно «Нике» — всепобеждающая человеческая юность во всей ее непосредственности. Чарующей прелестью женственности близка Этому образу созданная позже светлая славянская «Лада» (мрамор, 1910; Москва, частное собрание). Скульптор находил красоту и гармонию в лице русского человека из народа.

Многообразны источники, питавшие жизнелюбивую натуру русского художника. Он жадно вбирал в себя впечатления бытия и искусства. Музыка вызывала к жизни воображаемые, полуреальные, полуфантастические портреты Паганини и Баха. Мифы Греции и сказки Кривополеновой, славянский эпос и пантеистические настроения 20 в. переплавлялись в

творческой лаборатории художника. Но более всего Коненкова вдохновлял мощный источник народной жизни, корни его таланта уходили глубоко в родную землю, лучшие его произведения кажутся созданиями самого народа. Особой оригинальностью, чисто коненковской самобытностью отличается цикл скульптур из дерева, в которых органически переплавлены впечатления детства и юности в деревенской глухомани, народные представления, славянская мифология. Дерево близко художнику как материал, который так отлично использовали мастера народного творчества.



С. Т. Коненков. Старичок-полевичок. Дерево. 1909 — 1910 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 42 б

Его «старенькие старички», «полевички», языческие боги, вырубленные из цельных коряг, будто вылезают из своего древесного жилища. «Коненков, — писала А. С. Голубкина, — всегда работает из целого дерева; он так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве». Произведения эти декоративны, красивы, одухотворенны. Декоративно-монументальные свойства их вытекают из глубины поэтического замысла художника. С древнеславянской мифологией скульптор обращается свободно, подчиняя образы прошлого своему миропониманию. Скульптурные воплощения духов леса, поля, земли и неба, созданные народной фантазией и мифологией («Старенький старичок», «Стрибог», «Старичок-полевичок», 1909 — 1910), соседствуют с другими, почерпнутыми из окружающей жизни. Среди них такие шедевры, как «Монах брат Иннокентий» (1909; частное собрание) и особенно «Нищая братия» (1917; ГРМ; оба исполнены в дереве). Дерево как бы обрамляет голову Иннокентия, человека с крупными, литыми чертами мясистого лица. В этом характерном лице нет ничего схимнического — показаны жизнелюбие, умение пожить в полную меру мирских потребностей. Портрет выполнен в сочной, живописной манере, при этом полностью сохранена внутренняя структура формы. Иной, более поздний — «Дядя Григорий» (1916; Саратов, Художественный музей им. А. Н. Радищева). Этот образ полон душевной теплоты и благожелательного отношения скульптора к своей модели. В «Нищей братии» изображены бородатые старики, бездомные бродяги. Опираясь на посохи, они бредут по Руси, пробавляясь подаянием. Они оптимисты по натуре: и жизни не боятся и смерть примут без боязни. Все, что им удастся почерпнуть от чужих трудов и от свободной жизни, они не упустят, как не обойдут по пути ни церковной паперти, ни кабака. Старое, потемневшее дерево использовано скульптором с поразительным пониманием его декоративных свойств.

Знание жизни, понимание народной психологии, исключающей сентиментальный подход к человеку, позволили Коненкову остро и правдиво характеризовать существо интересующих его людей, обусловленное их социальным положением. Столь же свободен и его подход к материалу. Коненков рубит с точностью до сантиметра, обобщая образ в зависимости от замысла, опуская излишние подробности. Люди поставлены крепко: где по замыслу нужен блок, он оставляется, где он излишен, он исчезает.

Коненковым и рядом других скульпторов 20 в. были открыты декоративные и фактурные особенности дерева. Великолепные предметы утвари, резьба, украшавшая избы, деревянная скульптура, существовавшая в храмах наперекор всем православным канонам, преобразились весьма самобытно в произведениях целой плеяды профессиональных скульпторов как раз в тот исторический период, когда в результате капиталистического переустройства деревни болезненно шел процесс гибели народного творчества, кустарных ремесел. Дерево как скульптурный материал нашло свое широкое применение в противовес официозному мертвому эклектизму, в то время когда рождался новый прогрессивный стиль в искусстве, воскрешавший отдельные элементы народных, окрашенных фольклором традиций.

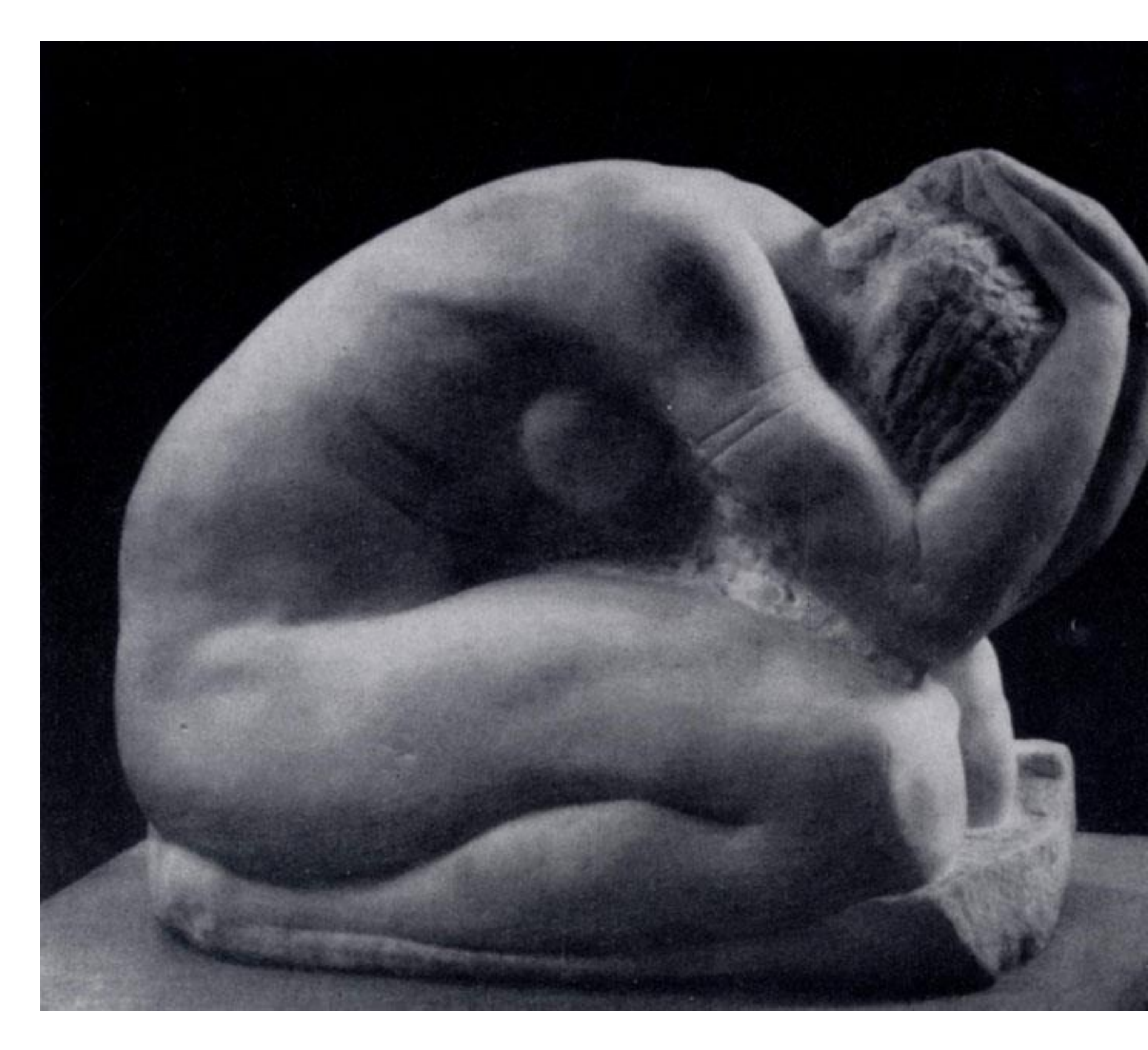
Очень по-новому и также весьма интересно мастер применил дерево в портрете великого скрипача Паганини. Паганини привлек Коненкова своей трагической судьбой, в которой много было и легендарного и таинственного. К романтическому образу Паганини скульптор возвращается много раз, и каждый раз появляются не похожие на предшествующие композиции. Паганини отливается Коненковым и в гипсе к в бронзе, рубится в мраморе и в дереве, в виде погрудного портрета, а позднее — монументальной фигуры.



С. Т. Коненков. Паганини. Мрамор. 1908 г

илл. 43 а

Скульптор как бы наслаждается изображением характерного горбоносого лица, большой музыкальной и вместе с тем рабочей руки мастера. Свет сильными струями пробегает по массам густых волос, акцентируя и руку, и профиль, и скрипку. Паганини Коненкова не столько портрет, сколько романтическая фантазия на тему о величии искусства и трагической судьбе художника.



С. Т. Коненков. Коленопреклоненная. Мрамор. 1907 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 43 б

Мечты о гармонии, поиски ее привели Коненкова (как и многих его современников) в Грецию (1912). Впечатления от античного искусства упали на подготовленную почву и коснулись глубинных процессов творчества. Отдав известную

дань прямому подражанию, Коненков вскоре поднялся до произведений оригинальных, поэтических, проникнутых глубокой человечностью. Молодой скульптор создал ряд произведений высокой поэзии и нашел эту поэзию не в стилизации и отвлечениях, а в живой окружающей его жизни. Таковы его «Крылатая» (дерево, 1913; ГТГ), «Сон» (мрамор, 1913; ГТГ), «Девушка с поднятыми руками» (дерево, 1914; ГТГ), «Раненая» (дерево, 1916; ГРМ) — прекрасные пластические образы, вызывающие многообразные ассоциации. То это эмоции страдания, то чистота расцветающей юности, то предчувствие зари. Работа циклами давала Коненкову возможность глубже разрабатывать дорогие ему замыслы. Начав этот цикл до поездки в Грецию («Коленопреклоненная», мрамор, 1907, ГТГ), скульптор теперь особенно усердно и вдохновенно работал над «обнаженными», находя новые и новые аспекты женской красоты.

Исключительно хороша его композиция «Сон». Классическая красота форм, безукоризненный рисунок фигуры отмечены своеобразным подходом к традиционному жанру. Важную роль здесь играет свет (что вообще характерно для художественных исканий 20 в.). Поэтичен и нежен образ сновидения. Легкая светотень сообщает спящей фигуре таинственность (ведь это олицетворение сна!). Затыдок спящей как бы прикрыт легким покрывалом, это частица мрамора, оставленного необработанным.

В обществе, раздираемом противоречиями, царит борьба, светлые силы борются с тьмой, и часто тьма побеждает. А вот здесь, в произведениях искусства, человек выступает в своей непорочной прелести, в соразмерности своих пропорций. И даже там, где прекрасная юность страдает («Раненая»), эмоции подчинены гармонии. Человек сдержан в страдании и радости. Только рука раненой легким движением заломлена над головой.

В соответствии с сущностью этих лирических образов совершенно преобразуется характер и фактура дерева как

материала. Оно становится гладким, отточенным, как слоновая кость.

Скульптор в эти годы располагает широкой и многообразной «палитрой» чувств. Он чутко воспринимает проблематику эпохи и прокладывает самобытный и новаторский путь в искусстве. Он не ограничивается узкой сферой интимных эмоций модерна, как те его современники, которые не были связаны с родной почвой, а черпает полными пригоршнями из мощного источника народной жизни. Более чем кто-либо другой из русских скульпторов на рубеже 19 — 20 вв., Коненков утверждает жанр обнаженного тела в его национально русском варианте, как одно из прекрасных завоеваний современной мировой скульптуры.

Наступление новой эры в России Коненков встречает сорокатрехлетним, получившим известность мастером, большим* русским художником ярко выраженной творческой индивидуальности. Он умел творчески воспринимать прогрессивные тенденции эпохи, как умел творчески преломлять уроки великих мастеров прошлого. Тяготение к общечеловеческим образам никогда не отодвигало от него насущных национальных задач, его мысли и чувства коренились в традициях русской культуры с ее жизнеутверждающей философией, с ее стремлением к масштабности замыслов.

Подобно Коненкову Николай Андреевич Андреев (1873 — 1932) начал свой творческий путь на рубеже двух столетий. Он учился в мастерской Волнухина в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В основном Андреев искал реалистического утверждения мира, хотя и отдавал известную дань декоративным исканиям модерна. Подобно Голубкиной Андреев некоторое время работает в Париже, посещая студии рисунка и мастерскую Родена.

И для Андреева, так же как для лучших мастеров русской школы, проблемы психологического характера всегда представляли большой интерес. Свой творческий путь Андреев начал произведениями разных жанров. После ряда

композиционных этюдов (например, «Женщина, стригущая овцу») Андреев выступает с серией портретов писателей, художников, общественных деятелей, выполненных в манере, близкой Трубецкому. Таковы портреты Л. Н. Толстого, Леонида Андреева, Н. А. Касаткина и другие. Одновременно им создаются скульптуры декоративного характера; некоторые из них предназначались для архитектуры. Характерно для прогрессивного мировоззрения Андреева, что он отказался принять официальный заказ на памятник вел. кн. Сергею Александровичу — реакционной фигуре тех дней. В эти годы скульптор сблизился с мастерами Московского Художественного театра. Впоследствии Андреев все глубже входит в круг интересов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Н. А. Андреев. Памятник Н. В. Гоголю в Москве. Бронза. 1909 г

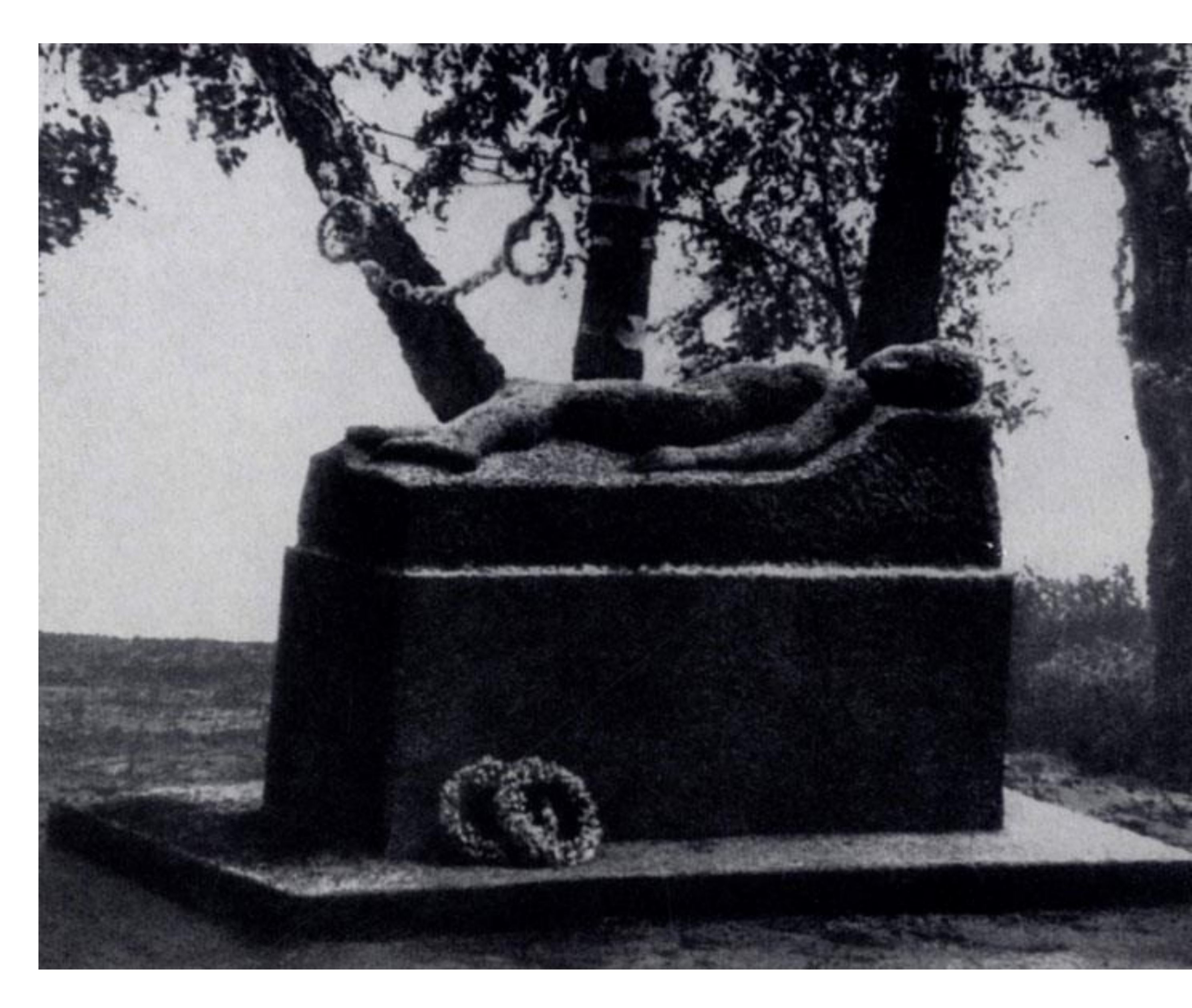
илл. 47 б

Самое известное произведение Андреева дореволюционного периода — памятник Н. В. Гоголю, установленный в 1909 г. в Москве. Андреев показал Гоголя в его поздний период, как страдальца, сломленного жизнью и внутренними борениями. Гоголь сидит, укутанный широкополой шинелью, напоминая своей согбенной на редкость выразительной фигурой большую нахохлившуюся птицу. Прекрасно вылеплено лицо, в целях экспрессии чуть утрированное. Фигура, выражение лица исполнены безнадежности. Трактовка образа Гоголя была весьма характерной для периода увлечения определенных кругов интеллигенции символизмом, мистикой, попытками переосмысления классической литературы под углом зрения пессимистической тенденции. Характер глубоко психологического образа, небольшие размеры невысокого постамента свидетельствуют, что памятник не был рассчитан на многолюдную открытую площадь, он требовал особого восприятия, сосредоточенного созерцания. Памятник Н. В. Гоголю был установлен на ограниченном зеленью узком пространстве бульвара. Постамент украшен превосходными рельефами, изображающими действующих лиц из произведений писателя. Рельефы вылеплены мягко, они полны юмора. В этом несколько одностороннем, но оригинальном художественном произведении Андреев проявил себя и как психолог и как мастер ансамбля, умеющий органически объединить все слагаемые сооружения, подчинить их стилистическому единству.

Для характеристики состояния русской скульптуры на рубеже 19 — 20 вв. необходимо назвать еще имена ряда мастеров. Они не были столь многообразны в творческих исканиях, столь мощны и темпераменты, как Коненков; порой они больше сосредоточивались на проблемах пластики в узком смысле слова. И вместе с тем особенности данного периода нашли в них яркое выражение. В первую очередь в этой связи следует назвать Александра Терентьевича Матвеева (1878 — 1960).

Младший современник Голубкиной и Коненкова, Матвеев также вышел из демократической среды русского крестьянства. Родившись в Саратове, он, как и они, Завоевал право на образование с большим трудом. В Московском Училище живописи, ваяния и зодчества он работал под руководством Трубецкого, то есть уже со школьной скамьи был вовлечен в круг новаторов.

В числе первых работ Матвеева портрет его земляка — художника В. Э. Борисова-Мусатова, исполненный в манере Трубецкого (гипс, 1900; ГТГ). Но в дальнейшем на выставках, как правило, внимание привлекала фигурная пластика мастера, небольшая, а иной раз и в размер натуры (майолика «Крестьянка сидящая», 1901).



А. Т. Матвеев. Памятник-надгробие В. Э. Борисову-Мусатову в Тарусе. Камень. 1910 г

илл. 47 а

Чарующее произведение Матвеева — надгробие безвременно скончавшегося В.Э.Борисова-Мусатова (1910; Таруса), одно из самых поэтических надгробий в русской скульптуре. То чистое, чуть болезненное и печальное, что было в личности и творчестве Борисова-Мусатова, нашло себе тонкое, лирическое преломление в этом мемориальном памятнике. В окружении плакучих берез, на простом

прямоугольном грубозернистом камне-постаменте покоится фигурка обнаженного уснувшего мальчика. Есть что-то очень трогательное, беспомощное в этой лежащей детской фигурке, перекликающееся с судьбой и характером В.Э.Борисова-Мусатова.

От первой еще ученической работы до великолепного мрамора «Женская фигура» (1916) — путь поисков гармонии в понимании человека, обретения классически ясного рисунка, ощущения материала. В связи с «Женской фигурой» можно говорить о творческом, очень индивидуальном преломлении античных идеалов. По строгости подхода к скульптурному объему Матвеева нередко сближают с А. Май-олем. Русский скульптор в своем творчестве также противостоял зыбкости импрессионизма во имя выявления структуры предметов, композиционной ясности, выразительности силуэта. В скульптурах Матвеева периода зрелости выразительность достигалась гармонией объемной формы, соразмерностью частей, обобщенностью рисунка.

Для интересующего нас периода характерна фигура скульптора-педагога С. И. Иванова (1828 — 1903), которому своим образованием были обязаны Голубкина и ряд крупнейших скульпторов начала 20 в. Его преподавательская деятельность способствовала укреплению реалистических традиций ваяния. Продолжал свою деятельность И. Я. Гинцбург (1859 — 1939) — мастер жанровых статуэток («Художник В. В. Верещагин за работой», бронза, 1892; ГТГ, и др.).

Владимир Александрович Беклемишев (1861 — 1920) был теснейшим образом связан с Академией художеств, впоследствии он стал профессором и ректором Высшего художественного училища при Академии художеств. Из его работ наиболее известны «Деревенская любовь» (бронза, 1896; ГТГ), памятник А. С. Грибоедову в Тегеране (1904).

Академист по своим творческим установкам, Роберт Романович Бах (1859 — 1932) известен главным образом как автор очень хорошего, лирического по настроению бронзового

памятника А. С. Пушкину, установленного в 1899 г. в Царском Селе (г. Пушкин). Типичным академистом позднего периода был Гуго Романович Залеман (1859 — 1919), произведения которого отличались скрупулезной трактовкой анатомического строения человека. Залеман более значителен как преподаватель Высшего художественного училища Академии художеств.

Характерно для времени творчество Д. С. Стеллецкого (1875 — 1939). Среди его произведений — «Знатная боярыня» (раскрашенное дерево) и бюст Леонардо да Винчи (патинированный гипс, оба — 1908г., ГРМ). Стеллецкий — типичный представитель стилизаторства.

Подводя итоги развитию русской скульптуры начала 20 в., следует подчеркнуть изживание официозного академического направления, пришедшего в полный упадок, и расцвет демократической скульптуры, обогащение ее реалистических традиций.

Мастера демократического направления впервые создали образ пролетария-борца. Очень важно, что, ставя перед собой актуальные общественные задачи, мастера-новаторы были мастерами-художниками, для которых проблемы идейности и художественности, проблемы формы и содержания решались в неразрывном единстве. Они заложили основание новым традициям искусства ваяния социалистического общества.

Архитектура

Я. Соколова

Новый этап общественного развития России предъявил архитекторам требования исключительной сложности, обусловленные высоким промышленным подъемом 1890-х гг., ростом городов, стремительным развитием техники, большим размахом строительства фабрик, заводов, банков, вокзалов, учебных заведений, жилых домов. Все эти и множество других явлений современности выдвинули перед русским зодчеством проблемы, которые требовали безотлагательных решений, и

притом новаторских. Не случайно с 1892 по 1913 г. пять раз собирались съезды зодчих при активном участии инженеров и художников. В эти годы архитекторы выдвигали важнейшие проблемы градостроительства, мечтали о возрождении ансамблевой застройки городов, горячо дискутировали о художественных традициях, о новом стиле в архитектуре. Однако решение коренных проблем градостроительства тормозилось; глубокий кризис искусства архитектуры, наметившийся во второй половине 19 в., углублялся. В буржуазном обществе накануне его крушения отсутствовали необходимые социально-экономические и идейные предпосылки для решения актуальной проблематики.

Многие зодчие понимали тяжесть создавшегося положения и надеялись преодолеть кризис путем обращения к традициям архитектуры прошлого.

В художественных отделах съездов обсуждались проблемы нового архитектурного облика городов. Вопрос этот приводился в прямую связь с проблемой использования наследия. Группа архитекторов и историков искусства, которые уже в 70 — 80-е гг. проводили активную пропаганду националистических идей, стремились повернуть архитектуру вспять к древнерусскому, главным образом церковному зодчеству 16 — 17 вв., полагая, что это именно то наследие, на которое следует опереться в решении задач современного строительства. Инженеры, как правило, оказывали решительное противодействие подобной ориентации как идущей вразрез с назначением новых общественных и жилых зданий. Примером псевдорусского строительства может служить здание бывш. Московской городской думы (построено по проекту Д. Н. Чигачова; 1890 — 1892).

Картина использования древнерусского зодчества в те годы была довольно многообразной и противоречивой. Осваивались в основном декоративные, а не конструктивные принципы этого наследия. Относительно удачными опытами применения декора в духе русского зодчества можно считать фасад Третьяковской гал-лереи, постройки С. В. Малютина в

Талашкине под Смоленском (1900), Казанский вокзал в Москве. Подобные постройки решались в монументально-декоративном стиле. В их строительстве участвовали (а в ряде случаев были их авторами) живописцы.

На втором съезде зодчих была выдвинута в качестве желаемого образца архитектура 18 — первых десятилетий 19 в., т. е. того периода, когда с блеском осуществлялась проблема ансамблей в градостроительстве. Третий съезд (1900) в большей мере, чем прежние, заострил проблемы современного стиля, демократизации строительства. Усилившийся интерес к современной архитектуре Западной Европы совпал с формированием в русской архитектуре стиля модерн. Модерн хотя и нашел в России в 80 — 90-е гг. довольно широкое распространение, однако не смог решить ни одной существенной проблемы нового времени. По своим архитектурно-техническим решениям он сводился главным образом к декоративной, так называемой фасадной архитектуре, порой эклектически использовавшей любые стили прошлого, что нашло себе наиболее откровенное применение в строительстве московских купеческих особняков.

Федор Осипович Шехтель (1859 — 1926) был одним из архитекторов, которые работали в стиле модерн. Построенный им в Москве особняк Рябушинского (начат в 1902 г.) является примером этого стиля. Его отличают беспокойная асимметричность объемов, излишества декора, живописность, использующая не только орнаментальный фриз, но и асимметрию оконных прорезов, вызывающих повышенную игру светотени.



Ф. О. Шехтель. Особняк Рябушинского в Москве. 1902 — 1906 гг

илл. 48 а

Несмотря на общность поставленных жизнью задач, строительство в Москве в 1890 — 1900-е гг. развивалось иначе, чем в Петербурге, где доминировали иные стилистические формы. В 1900-е гг. активную роль в художественной жизни столицы начинают играть архитекторы нового поколения и близкие им художники группы «Мир искусства». В докладах на съездах русских зодчих применяются новые термины «неоампир», «неоклассицизм».

Отношение к наследию значительно расширяется. Возвеличивается прекрасная архитектура древних городов — Новгорода, Пскова, русская архитектура 18 — первых десятилетий 19 в.

Для Москвы наиболее характерны постройки с использованием в первую очередь древнерусского наследия. Большое принципиальное значение имела работа В. М. Васнецова над проектом фасада Третьяковской галлереи (1901). Этот фасад является как бы архитектурно-декоративной прелюдией, предваряющей созерцание представленных в галлерее сокровищ. Васнецов тонко сочетал назначение современного по замыслу здания с традициями древнерусского зодчества и иконописи.



А. В. Щусев. Казанский вокзал в Москве. 1912 — 1926 гг

илл. 48 б

В дальнейшем принципы зодчества Новгорода и Пскова своеобразно и мастерски использовались Алексеем Викторовичем Щусевым (1873 — 1949). Из московских построек Щусева в первую очередь необходимо упомянуть Марфо-Мариинскую обитель на Большой Ордынке (1908 — 1912) и Казанский вокзал. Проблемы стиля, ансамбля, синтеза архитектуры и живописи в творчестве Щусева всегда играли существенную роль. Крупнейшее сооружение Щусева данного времени — Казанский вокзал (проект был утвержден в 1911 г.). Прерванная первой мировой войной постройка вокзала проводилась в течение ряда лет. Строителю предстояло

продумать функциональную сторону современного сугубо делового здания и раскрыть в художественном образе его роль в жизни страны. По тем временам зодчий успешно решил поставленную перед собой сложную задачу, используя черты народного творчества. Вытянутый, красивый по рисунку и орнаментальному убранству фасад Эффектно разнообразится различными по конфигурации объемами, что вносит живой ритм в композицию, и увенчивается многоступенчатой башней (в духе казанской башни Сюмбеки).

Менее интересен в художественном отношении сделанный с акцентом на внешнее стилизаторство возведенный по проекту Ф. О. Шехтеля Северный (Ярославский) вокзал в Москве (1903 — 1904).

В архитектурной практике и теории архитектуры в первое и второе десятилетия 20 в. доминирует талантливая группа зодчих: И. В. Жолтовский, И. А. Фомин, А. В. Щусев и ряд других, с именами которых связывается в основном интерес к классическим национальным традициям и к итальянским традициям эпохи Возрождения. Эта группа зодчих при поддержке историков искусства пропагандировала принципы планового градостроительства, архитектуру ансамблей во имя единства художественного облика города.

Творчеством Ивана Владиславовича Жолтовского (1867 — 1959) открывается целая страница русского зодчества 20 в., опиравшегося на традиции античности, Ренессанса, классицизма. С именем Жолтовского связано возрождение интереса и творческое использование практики и теоретических положений Палладио. Изучая классически ясное наследие великого зодчего, Жолтовский и его школа противостояли эклектике, столь распространенной в те годы. Строгостью форм отличаются ранняя постройка Жолтовского — Павильон скакового общества в Москве (1903 — 1905), а также бывший особняк Тарасова на Спиридоновке (ныне ул. Алексея Толстого) (1909 — 1910), напоминающий флорентийские палаццо по строгости, монументальности решения. Плафоны выполнены Е. Е. Лансере.



И. В. Жолтовский. Павильон скакового общества в Москве. 1903 — 1905 гг

илл. 49 а

Принципы русского классицизма мастерски использовал в строительстве современных по назначению зданий Александр Иванович Таманян (Таманов) (1878 — 1936), являющийся одним из ведущих деятелей архитектуры предреволюционного периода.

Таманян строил в Царском Селе, в Москве, в Подмосковье. К наиболее известным его сооружениям относится доходный дом

кн. Щербатова в Москве на Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского; 1911 — 1913). Внешнему облику и интерьерам доходного дома зодчий придал строгий, внушительный дворцовый вид. Таманян завоевал имя и положение крупнейшего мастера тогда, когда на почве социалистической Армении получил полную возможность создавать ансамбли и отдельные высокохудожественные произведения архитектуры, опираясь на традиции родного народа.

Начав свою деятельность постройкой средних торговых рядов (в духе псевдорусского стиля), архитектор Роман Иванович Клейн (1858 — 1924) затем тоже обратился к использованию принципов классицизма. Из сооружений, построенных по его проекту, наиболее известен Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) в Москве (1898 — 1912). В постройке музея принимал также участие архитектор (инженер по образованию) Иван Иванович Рерберг (1869 — 1932). По проекту Рерберга был построен Киевский вокзал в Москве (закончен в 1917 г.). Исходя из функциональных особенностей данного здания, применяя современную ему строительную технику, новые материалы, Рерберг в известной мере использовал элементы классицизма.



И. А. Фомин. Особняк Половцева в Ленинграде. 1911 — 1913 гг

илл. 49 б

В Петербурге были сделаны попытки осуществить ансамбль в духе традиций русского классицизма. В связи с этой проблемой необходимо в первую очередь назвать имя Ивана Александровича Фомина (1872 — 1936). Практическая деятельность мастера подкреплялась его теоретическими трудами, имевшими большое значение в деле пропаганды классики, в частности русской классической архитектуры. В 10-е гг. Фомин создал ряд сооружений, программных для него и для возникавшей школы неоклассицизма, — особняк Половцева на Каменном острове (1911 — 1913), особняк князя Абамелек-Лазарева на набережной Мойки (1912) в

Петербурге. Особняк Половцева — это дворец с классическим фронтоном, колоннадой в центре; флигели-колоннады соединяют здание с окружающим пейзажем. Классической строгостью композиции, прекрасно найденными пропорциями отличается особняк, сооруженный Фоминым на набережной Мойки, обращенный к городскому пейзажу по принципу петербургских ансамблей первых десятилетий 19 в.

Не удовлетворяясь отдельными сооружениями, Фомин разработал грандиозный план ансамбля в духе классицизма — проект застройки острова Голодай (ныне остров Декабристов). На окраине столицы должен был возникнуть «Новый Петербург». Из всего комплекса Фомину удалось построить лишь один дом. Разработанные архитекторами Л. Н. Бенуа и М. М. Перетятковичем проекты ансамблей также остались неосуществленными.

В условиях царской России только начиналось градостроительство с использованием новейшей техники и новых принципов. Эта грандиозная задача была «завещана» социалистическому обществу; оно овладело той «объединяющей идеей», по которой безнадежно тосковали лучшие зодчие предреволюционной России.

Крупным мастером, использовавшим классические принципы в строительстве современных зданий, является Владимир Алексеевич Щуко (1878 — 1939). В связи с его постройками необходимо вспомнить традиции раннего итальянского Возрождения, традиции мастеров позднего Возрождения (Палладио) и русского классицизма (Жилярди). Доходные дома, которые строил Щуко, свидетельствуют о его безукоризненном вкусе, отличаются строгостью пропорций (дом на Кировском проспекте в Ленинграде). В 1910 — 1911 гг. по проекту Щуко были возведены русские павильоны на между народных выставках в Турине и Риме. Павильон, построенный в Риме, встречает посетителя полукруглой ротондой в центре фасада изысканных пропорций. Будучи несколько приподнят над партером, павильон достаточно торжествен и вместе с тем не подавляет величием

классических построек. Архитектор прекрасно почувствовал назначение здания, требующего легкости, картинности композиционного замысла.

Из других архитекторов, творчески перерабатывающих принципы русского классицизма и палладианства, необходимо назвать имена М. М. Перетятковича (1872 — 1916) и М. С. Лялевича (р. 1876). Большую роль в подготовке архитектурных кадров в Академии художеств играл Леонтий Николаевич Бенуа (1856 — 1928). Пере-тяткович строил в Петербурге здания, которые отличаются суровостью, простотой, монументальностью. Предназначавшиеся для крупных банков, они приобретали черты неприступных палаццо.

Величественный облик Петербурга сего классическими, прекрасными ансамблями требовал и от современных зодчих строгих конструктивных решений, монументальных форм. Одновременно встает задача строительства промышленных сооружений нового типа. К ней приступают, например, братья Веснины. На пятом съезде зодчих в 1913 г. часть архитекторов, поддерживаемая инженерами, активно выступает за коренную реконструкцию городов. В качестве важнейших выдвигаются проблемы железобетонных конструкций, формируются принципы конструктивистской эстетики. Что же касается художественного отдела съезда, то он под влиянием художников «Мира искусства» всецело погружается вразмышления ретроспективного характера, сетует на внедрение нового строительства. Противоречия между искусством и инженерией, между прозой деловых зданий и поисками художественного выражения нового времени, между поклонением старине и новой техникой углубляются. Еще отчетливее звучит пессимистический вывод о том, что государственный и общественный строй не выдвигает передовых идей.

После длительной борьбы за современный стиль в архитектуре, после тщетных поисков объединяющей идеи русская архитектурная мысль остановилась перед

неразрешимыми в условиях царского режима противоречиями. И все же в процессе этой борьбы формировалась школа русского зодчества, которая при всех своих внутренних противоречиях и несогласиях, неумолкавшей полемике разных творческих направлений была школой архитекторов-художников. Архитектура, призванная решать практические задачи, выдвигаемые жизнью и ее требованиями, должна была быть искусством образным, искусством большого стиля. И не вина, а беда архитекторов заключалась в том, что мечты их оставались сплошь и рядом невоплощенными. Накопленный русскими зодчими опыт должен быть изучен и критически освещен, ибо талантливая плеяда их, преодолевая исключительные трудности, упорно и неустанно вела поиски новых путей в искусстве архитектуры. За эти годы выросла новая смена зодчих, которые нашли применение своим силам уже после Великой Октябрьской социалистической революции.

Искусство Украины, Белоруссии, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Армении, Азербайджана конца 19 - начала 20 века

Е. Костина

В истории искусства Украины и Белоруссии, народов Прибалтики и Закавказья в 90-х гг. 19 в. и в начале 1900-х гг. можно проследить те же основные черты, что и в русском искусстве. Борьба передовых прогрессивных сил с реакционными антинародными течениями определяет и здесь закономерности развития искусства. Вместе с революционно настроенной демократической русской интеллигенцией выступает плеяда живописцев, графиков, скульпторов так называемых национальных окраин Российской империи, которые в разной мере отразили в своем творчестве характерные явления этого сложного, во многом противоречивого этапа отечественной истории. Подъем национально-освободительного движения, связанный с подготовкой революции 1905 года, вызвал к жизни новые по

своей общественной значимости явления в изобразительном искусстве. Художественная жизнь в этот период чрезвычайно активизируется. Искусство развивается одновременно как бы вширь и вглубь: оно вовлекает в сферу своего влияния все более и более широкие слои населения и приобщает значительную часть художников к остросоциальным проблемам времени. Неизмеримо возросшее количество местных художественных выставок, объединений художников, различного рода культурно-просветительных обществ и специальных учебных заведений не могло не способствовать более интенсивному формированию национальных художественных кадров.

Так, на Украине устраиваются не только ежегодные выставки в Киеве, Одессе, Харькове, но и особые народные выставки для сел и местечек Киевщины, Подо-лии, Бессарабии. В Минске в 1899 г. открылась большая выставка, на которой представили работы крупнейшие русские художники-передвижники, а с 1902 г. было положено начало ежегодным художественным выставкам, экспонентами которых были участники местного общества любителей искусства, основанного в Минске в 1894 г. Выставки приезжих русских и кавказских художников (с 1911 по 1914 г.) в Баку (Бакинское художественное общество было создано в 1912 г.) стали своего рода проводниками станковых форм изобразительного искусства, что не преминуло сказаться на дальнейшей! развитии реалистического азербайджанского искусства.

Аналогичную картину можно наблюдать и в художественной жизни народов Прибалтики при всех ее особенностях и локальных отличиях. Здесь в обстановке быстрого развития капитализма, обострения классовой борьбы и нарастающего революционного движения царское правительство вынуждено было пойти на ряд уступок. Например, разрешение литовской печати, деятельности культурно-просве-тительныых обществ, в частности Литовского художественного общества (основанного в 1907 г.), стремившегося объединить художественные силы нации путем устройства выставок, публикации материалов народного творчества, материальной

поддержки молодых художников, — все это безусловно благоприятствовало общему росту литовской культуры.

Однако было бы ошибочно видеть в подобных явлениях только положительные тенденции. Процесс дальнейшего развития реалистического демократического искусства и формирования национальных художественных школ носил во многом более сложный и противоречивый характер. Укрепившаяся у власти буржуазия стремилась овладеть всеми средствами идейной пропаганды в своих интересах, утвердить свои взгляды во всех сферах человеческой деятельности. Организация в Эстонии первых художественных выставок и художественного общества (1907), Эстонского народного музея в Тарту (1909), Таллинского художественно-промышленного училища (1914) создавала, с одной стороны, реальные предпосылки для подъема эстонской культуры. С другой стороны, объединение художников вокруг литературной группировки «Ноор-Ээсти» («Молодая Эстония»), очень противоречивой по своей эстетической программе, создавало почву для проникновения различных декадентских и стилизаторских тенденций.

Конечно, это не значит, что в искусстве народов России не было прогрессивных, подлинно демократических устремлений. Напротив реалистическое искусство продолжало существовать, развиваться, завоевывало новые рубежи, оставаясь верным истинно народным интересам. Трудности не останавливали художников перед решением задач, поставленных временем. Со всей очевидностью в этом можно убедиться хотя бы на развитии сатирической графики, характер которой свидетельствует об исключительном единстве общественно-политических интересов прогрессивных художников различных национальностей. С революционным движением на Украине связано возникновение художественно-сатирических журналов «Звон» (1905) и «Шершень» (1906), в которых помещались политические рисунки и карикатуры П. А. Нилуса, А. Г. Сластиона, Ф. С. Красицкого, В. Х. Заузе. События 1905 года, участники их нашли отражение в станковых живописных работах Ю. Р. Бер-шадского

(«Революционерка», 1905) и П. Г. Волокидина («Портрет рабочего», 1906).



П. Г. Волокидин. Портрет рабочего. 1906 г

илл. 38 б

В Латвии художники Я. Х. Тильберг, А. И. Роман, Г. Я. Шкильтер, Р. Г. Заринь — ведущий латышский график и офортист 20 в., возглавивший целое поколение графиков-реалистов, — участвовали в 1905 г. в журнале «Саари» («Весы») своими политическими карикатурами. Эти художники сохраняли верность реалистическому искусству при обращении к портрету и бытовому жанру, черпая темы своих разнообразных работ в народной жизни.

В Эстонии в 1905 — 1907 гг. художник А. Лайкмаа был активным участником сатирических изданий. Вместе с А. Янсеном, П. Трийком, А. Прометом он создал как серии политических карикатур на самодержавие, так и символические композиции, призывавшие народ к борьбе за освобождение. О новых чертах грузинской графики свидетельствует деятельность художника А. И. Гогиашвили, посвятившего свои рисунки событиям, непосредственно связанным с 1905 — 1907 гг. Политическая и бытовая карикатура заняла значительное место и в произведениях О. И. Шмер-линга, Р. Роттера, печатавшихся на страницах грузинских газет и журналов, а также в прогрессивном азербайджанском журнале «МоллаНасреддин». На страницах этого журнала в 1906 г. впервые выступил крупнейший азербайджанский график Азим Азим-заде (1880 — 1943). Он поместил здесь серию политических карикатур, отличавшихся злободневностью и обличительным пафосом. Ему же принадлежали отдельные иллюстрации к сатирическому сборнику стихов А. Сабира «Хоп-хопнаме» (1914) и серия карикатур «Правоверный мусульманин в разные моменты его жизни», напечатанные в журнале «Мазали» (1915).

Имена художников, живущих в самых различных уголках России и откликнувшихся своим искусством на революционную ситуацию в стране, можно было бы значительно продолжить. Графика стала наиболее активной областью изобразительного искусства. Она значительно продвинулась вперед, наглядно обнаружив Элементы и ростки той прогрессивной демократической культуры, которые имеют место в любой национальной культуре.

Демократические тенденции были характерны и для других видов и жанров искусства в национальных художественных школах. На Украине выступают художники, продолжающие традиции передвижников. Реализм и идейность для них остаются основными художественными критериями в искусстве. Произведения Григория Петровича Светлицкого (1872 — 1948), освещающие незавидную жизнь маленького человека («Возле станции Мотовиловка», 1909; «Музыканты», 1912; обе — Киев, Музей украинского искусства), а также другие живописные работы, разные по своим художественным достоинствам, объединены настоятельным интересом к национальным народным образам, к своей истории. Этими же чертами наделены жанровые и пейзажные картины Фотия Степановича Красицкого (1873 — 1944) («Як бы вы не паныч», 1899; «Гость из Запорожья», 1916; обе — Киев, Музей украинского искусства), станковые произведения и стенные росписи С. И. Василь-ковского в Полтавском земском доме («Выборы полковника Пушкаря и вручение ему клейиодов», «Бой казака' Голоты с татарином», 1906 — 1914) и работы других художников.

Заметное место в украинском искусстве этих лет принадлежит Александру Александровичу Мурашко (1875 — 1919), ученику И. Репина, избравшему для дипломной работы драматический исторический сюжет «Похороны кошевого» (1900; Киев, Музей украинского искусства). Картина художника исполнена чувства глубокого уважения к национальным обрядам и воинским доблестям украинского народа. С наибольшей полнотой дарование художника раскрылось в портрете и жанровых композициях. Лучшие портреты («Художник Ян Станиславский», 1908; «Художник Н. И. Мурашко», 1907; оба — Киев, Музей украинского искусства), «Портрет О. М. Нестеровой» (1909) сочетают разнообразие композиционных приемов, тонкую живописную манеру письма с проникновением во внутренний мир человека. Жанровые работы Мурашко из жизни и быта украинского народа — это правдивые, Звучные по цвету полотна, пронизанные полнокровным восприятием жизни, утверждением радости в ней («Карусель», 1908) или полные

раздумий о трудности жизненного пути, судьбе человеческой картины — «Крестьянская семья» (1914; Киев, Музей украинского искусства), «Тихое горе» (1914).



А. А. Мурашко. Крестьянская семья. 1914 г. Киев, Музей украинского искусства

илл. 38 а

В этот же период заявляет о себе и самобытное дарование Федора Григорьевича Кричевского (1879 — 1947). Превосходный рисовальщик, композитор и темпераментный колорист, Кричевский обладал врожденным чувством пластической формы. Его сильные и внутренне цельные женские образы по-своему монументальны. «Головка девушки в платке» (1906), жанровая композиция «Невеста» (1910; обе — Киев, Музей украинского искусства) и небольшое полотно «Три века» (1913; Сумы, Художественный музей) — разные по содержанию работы из жизни своего народа, размышления о его пути. Полнота живописной характеристики придает им особую эмоциональную наполненность.

Интересы демократически настроенных художников-жанристов К. К. Костанди, П. А. Нилуса (1869 — 1944), Е. И. Буковецкого (1866 — 1948) и других сосредоточены преимущественно на небольших рассказах — новеллах из жизни социальных низов, рисующих несправедливость общественных условий жизни. Приверженцами реализма остаются и художники-пейзажисты С. И. Светославский, П. А. Левченко (1859 — 1917), посвятившие свои работы украинской природе.

В Западной Украине центром художественной жизни становится Львов, где устраиваются художественные выставки с участием художников Киева, Харькова, Петербурга.

В эти годы с реалистическими портретами прогрессивных деятелей украинской культуры (Ивана Франко, 1897; Леси Украинки, 1900) выступает художник Иван Иванович Труш (1869 — 1941), известный также жанровыми работами, посвященными нравам и обычаям гуцульского крестьянства («Гагилки», «Трембитари»; все упомянутые работы — Киев, Музей украинского искусства), глубокими по мыслям и

настроению пейзажами («Днепр», «Могила Шевченко», «Сосна»).

Глубокая народность в содержании и характере изобразительного языка отличает красочную и декоративную живопись Елены Львовны Кульчицкой (р. 1877), окончившей Венскую Академию изобразительных искусств. Особый интерес представляют графические работы художницы, свободно владеющей гравюрой на дереве, офортом. Ее гравюры обычно посвящены обычаям, быту, героическим преданиям своего народа («Гуцульские забавы», «Легенды гор», серия «Гуцульская демонология»), но иногда носят и социально-обличительный характер («Гнет», 1917; «Колонизация»; обе — Киев, Музей украинского искусства).

В украинской пластике также преобладают мотивы жанрового и исторического характера. Наиболее значительные работы принадлежат скульпторам Л. В. Позену («На волах», 1893; «Кобзарь», 1894; обе — Киев, Музей украинского искусства) и Б. В. Эдуардсу («Неожиданные вести», 1888).

В целом украинскому искусству начала 20 в. по сравнению с русским искусством все же недостает глубины художественных обобщений и широты проблематики. В этот период изобразительное искусство народов России развивается не всюду равномерно. В Белоруссии, например, продолжают работать Ю. М. Пэн (1854 — 1937), Я. М. Кругер (1869 — 1940), Л. А. Альперович. Но из-за усилившейся реакции после подавления революции 1905 года, когда получили распространение декадентские влияния и буржуазно-националистические настроения, белорусское искусство не достигло новых вершин. Искусство Литвы, напротив, испытывает определенный подъем. Решающая роль в нем принадлежала молодому поколению национальной интеллигенции, вышедшей из разных слоев литовского крестьянства. Оно возглавило борьбу за утверждение в искусстве национального своеобразия жизни и быта литовского народа, изучение традиций литовского народного искусства. Тем не менее общая картина состояния литовского

искусства была достаточно противоречива, особенно в период реакции, когда поиски новых эстетических идеалов часто переплетались с буржуазно-националистическими концепциями в сфере общественной жизни, с модернистскими и декадентскими течениями в художественной жизни.

Непосредственная связь с народной почвой, народными образами и окружающей природой обусловила формирование в живописи самобытных индивидуальностей. Это относится к активному участнику общественной и художественной жизни тех лет Антанасу Ионовичу Жмуйдзинавичюсу (р. 1876). Художник создает скромные и поэтичные образы интеллигенции, простых тружеников и детей в картинах «Ночь напролет» (1906), «Портниха» (1912); элегически напевные пейзажи «Деревушка в Дзукии» (1910), «Неман перед грозою» (1912); достигает значительной глубины в портретных характеристиках археолога Т. Даугирдаса (1910) и своей жены (1910). Все работы находятся в Каунасском художественном музее им. М. К. Чюрлениса.

Непритязательные сюжеты из жизни литовского крестьянства занимают основное место в ранних работах Зигмаса Петравичюса (1862 — 1955), близких по характеру образов и живописной манере литовскому искусству второй половины 19 в. и бытовой живописи передвижников («Обоз»; «Пастушка», 1912). Лирическое восприятие природы характерно для лучших пейзажей Пятраса Калпокаса (1880 — 1945) — «Березовая роща» (1906), «Заход солнца» (1912), в которых декоративность письма не довлеет над образным раскрытием темы. Поисками типического, характерного отмечена и работа Калпокаса над портретом («Автопортрет», 1906; портрет матери, 1912).

Вместе с тем повышенный интерес к вопросам живописной формы в ущерб жизненности содержания, связи его с общественными устремлениями времени сказывается на творчестве молодых живописцев. Противоречивый характер новых исканий в литовском искусстве наиболее ярко проявился в творчестве крупнейшего представителя

литовского символизма — композитора и живописца Макалоюса Кон-стантинаса Чюрлениса (1875 — 1911). Тонкий рисовальщик и офортист, он создал в графике проникновенные образы литовской природы («Зима», «Башня»). Высшим же проявлением человеческого духа для него была музыка. Именно ее он хотел переложить на язык красок и изобразительных форм в своих композициях «Сотворение мира» (1906 — 1907), цикле «Зодиак» (1907), «Демон» (1909), сонатах «Море» (1908), «Солнце» (1907) и других (все работы в Каунасском художественном музее им. М. К. Чюрлениса). Свой эстетический идеал художник видел не в земной реальной действительности, а в сверхчувственном, иррациональном начале, исполненном мистического предназначения. Этот идеал он воплощал в мифологических сюжетах и циклах картин на космические темы с их особым «симфоническим» строем композиций, органично сочетавших живописные и графические художественные приемы.



М. К. Чюрлёнис. Сказка. Триптих. Фрагмент. 1907 г. Каунас, Художественный музей им. М. К. Чюрлёниса

илл. 35 б

Картины Чюрлениса, оригинальные и сложные по структуре художественного образа, обладали обостренной

эмоциональностью, красотой и музыкальностью колористического и композиционного решения, были сотканы на основе наблюдений конкретной природы, питались ее внутренней жизнью, настроением, ее динамикой. Поэтому, вопреки идеалистическому мировоззрению, художник сохранил общую гуманистическую направленность своего искусства, которая с особой силой сказалась в создании монументального пейзажного образа в картине «Райгород» (1907) или в триптихе «Весна» (1907) с его радостным призывом к жизни.

В литовской скульптуре преобладает жанровая пластика малых форм, которая связана с началом творческого пути Пятраса Римши (1881 — 1961) и Юозаса Зика-раса (1881 — 1944). Вопреки модернистским влияниям, эти скульпторы сохраняют в своих работах органическую связь с национальными народными образами.

Подъем революционно-освободительного движения, в котором деятельное участие принимал выдающийся латышский поэт и борец Я. Райнис, способствовал дальнейшему утверждению национальной школы латышского искусства. Открытие в Риге школы рисования и живописи Б. Блюма (1895), затем Рижской художественной школы (1904), где преподавали крупнейшие латышские мастера, создало предпосылки для воспитания национальных художников непосредственно у себя на родине, а общая революционная ситуация в стране способствовала более широкому развитию демократических тенденций в латышском искусстве, идейно-политической зрелости его отдельных представителей.



В. Ю. Пурвит. Последний снег. 1891 г. Рига, Художественный музей Латвийской ССР

илл. 39 б

Правда, неровен и сложен был творческий путь виднейшего латышского пейзажиста Вильгельма Юргисовича Пурвита (1872 — 1945), ученика А. И. Куинджи. В одних произведениях обнаруживается близость Пурвита к левитановским традициям («Зимний пейзаж», 1898; «Пейзаж с ржаным полем», 1893), в других — проявляются уже самостоятельные поиски художником обобщенного образа природы Латвии с ее колористическим богатством, в которых

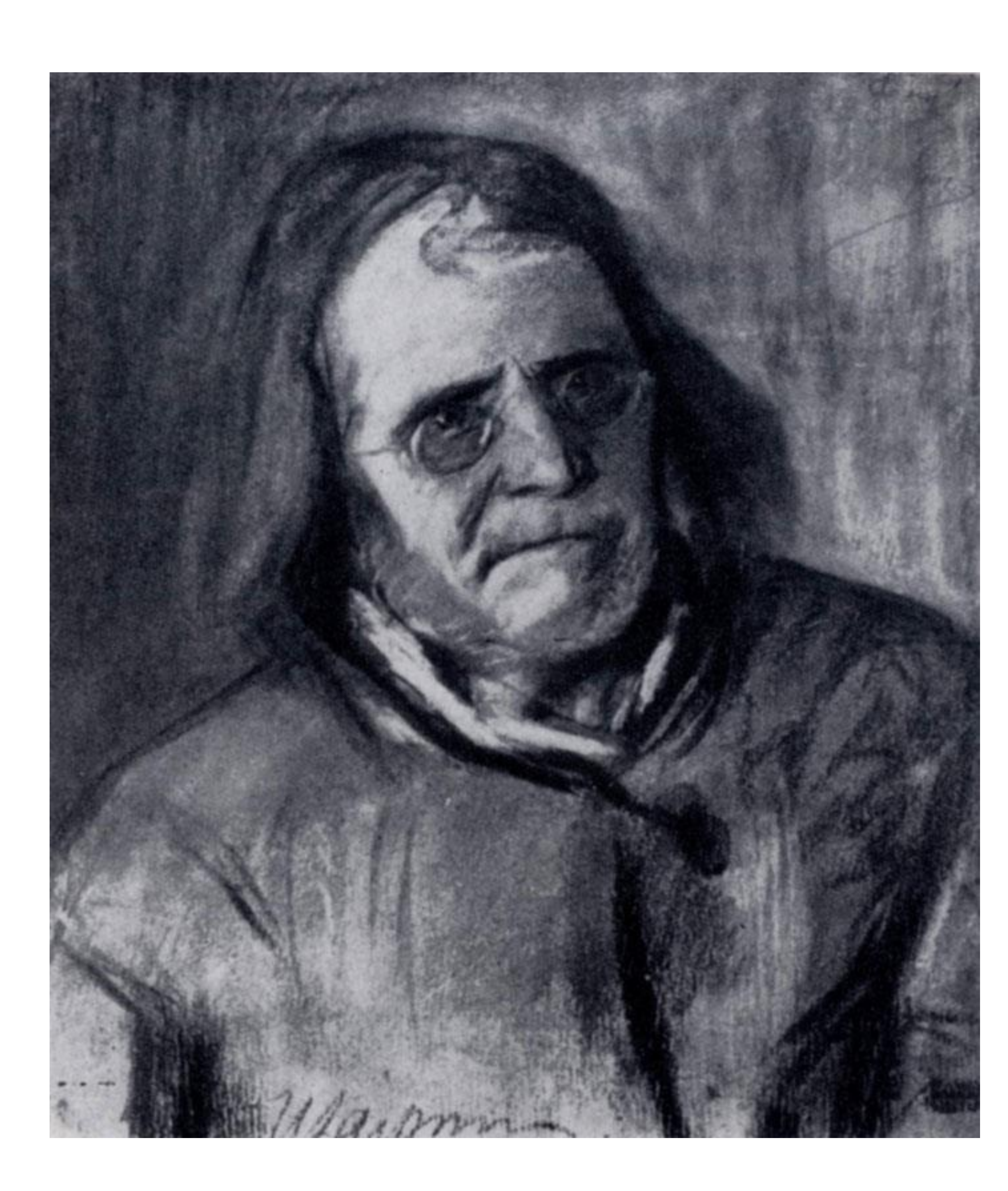
раскрывается яркое декоративное дарование мастера («Река Мисса», 1897; «Последний снег», 1891; все — Рига, Художественный музей Латвийской ССР). Тем не менее и те и другие лучшие ранние работы художника составляют классическое наследие латышского искусства.

В годы реакции антиреалистические и космополитические тенденции, дань салонной красивости явились закономерным проявлением общего кризиса буржуазной культуры. В то же время в области латышской скульптуры этот период положил начало деятельности таких виднейших национальных ваятелей, как Густав Янович Шкильтер (1874 — 1954), сохранивший связь с петербургской художественной средой, и Теодор Эдуардович Залькалн (р. 1876) — первый учитель выдающегося советского скульптора И. Д. Шадра в Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

Сложность развития, идейная и творческая борьба между представителями фор-згалистических течений и демократически настроенной художественной интеллигенцией характерны и для эстонского искусства начала 20 в.

В скульптуре кроме ранее уже работавших А. Вейценберга и А. Адамсона заметный след оставил Яан Коорт (1883 — 1935) с его поисками обобщенной пластической формы, выразительного силуэта, правдивостью и человечностью обра-Зов. Задачи, поставленные новым временем, с наибольшей определенностью нашли свое отражение в эстонской живописи и графике. Большую роль в художественной и общественной жизни Эстонии сыграла деятельность художника, педагога и публициста Антса Лайкмаа (1866 — 1942), призывавшего в своих статьях к искусству содержательному, исполненному гражданского значения. Работая в пастели, преимущественно в области портрета, он создал произведения, которые выражали передовые устремления эпохи. Глубиной социальной характеристики отличается его портрет «Старого Айтсама» (1904; Тарту, Художественный музей) — потомственного революционера, организатора и участника крестьянских восстаний. Волевое, действенное начало в

человеке, одухотворенном идеей служения родине, сближает этот народный образ Лайкмаа с его же портретами Ф. Р. Крейцвальда и М. Горького, которые имели большое пропагандистское значение и пользовались огромной популярностью в свое время.



А. Лайкмаа. Старый Айтсам. 1904 г. Тарту. Художественный музей

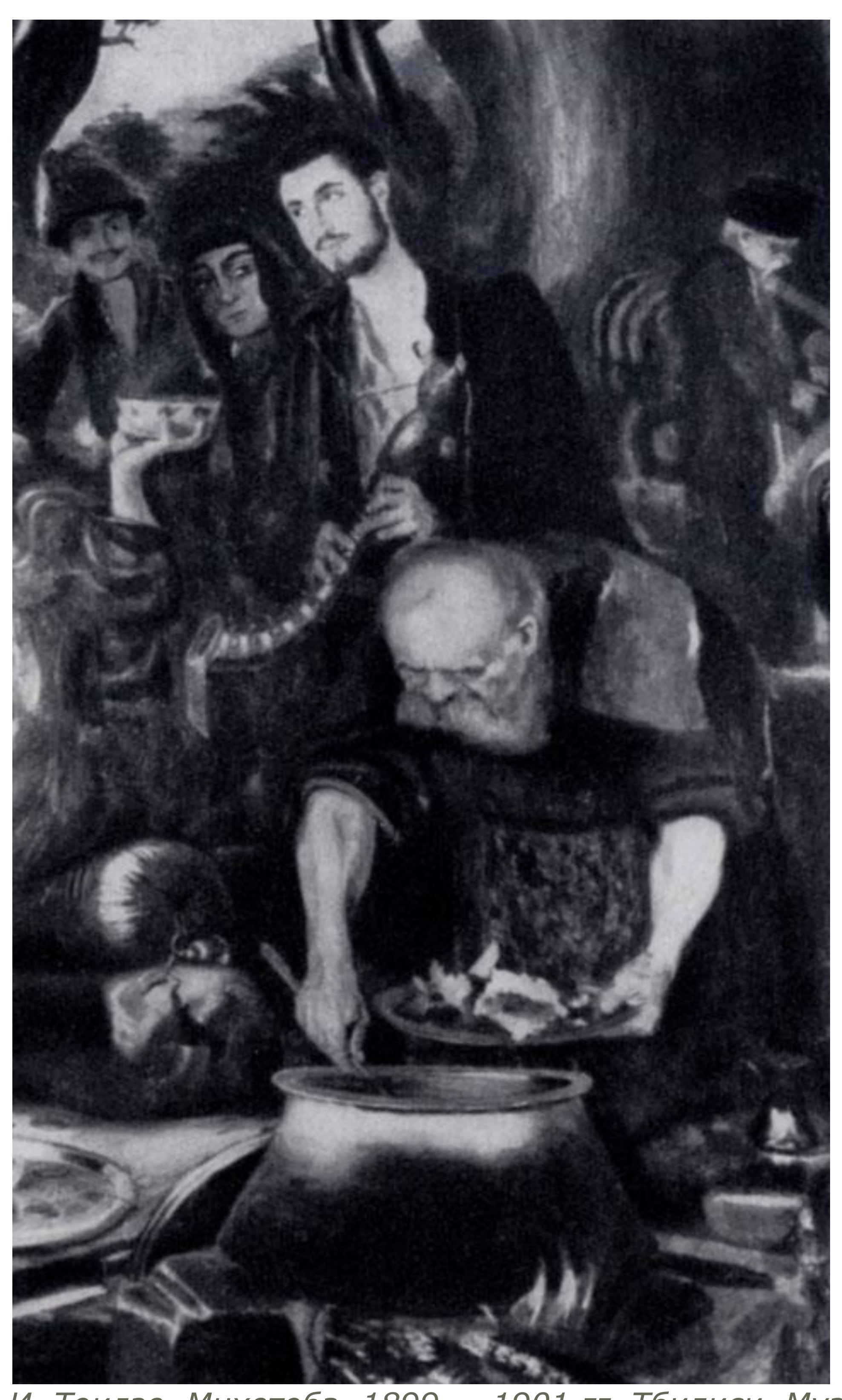
илл. 39 а

Противоречивыми чертами отмечено творчество многих эстонских живописцев, особенно после поражения революции. Многие художники устремились в отвлеченные поиски эстетической ценности искусства. Те из них,- которые сумели преодолеть самодовлеющие стилизаторские приемы и извлечь из «национального романтизма» источник новых тем, обрели себя в искусстве как бы вновь. Народная поэзия и фольклор оказывают неоценимую услугу, питая их творчество жизнелюбивыми и сильными образами. Из этого источника — народных преданий и народного искусства — черпает содержание произведений Кристиан Рауд (1865 — 1943), создавший крупнейшие свои работы в 20 — 30-е гг. Чрезвычайно показателен в этом отношении и неровный, трудный творческий путь художника Николая Трийка (1884 — 1940). Одновременно с глубоко жизненными реалистическими живописными и карандашными портретами, острыми политическими карикатурами он создает ряд работ символического характера, а также произведения на темы из «Калевипоэга» (панно «Леннук»). Эпические сюжеты приобретают у Трийка сказочную окраску и трактуются в декоративном духе, не свободном от воздействия модерна.

В начале 20 в. происходит дальнейшее развитие грузинской и армянской живописи и графики.

В Грузии наряду с Г. И. Габашвили, А. Р. Мревлишвили выступают молодые живописцы — А. Г. Цимакуридзе, Г. П. Месхи, В. В. Сидамон-?)ристави, которые сыграли большую роль в сложении реалистических традиций советского грузинского искусства. Среди них особенно выделяется в эти годы художник Моисей Иванович Тоидзе (1871 — 1953), учившийся в Петербургской Академии художеств в мастерской И. Репина, оказавшего большое влияние на своего ученика. Вместе с тем дружба Тоидзе с М. Горьким, а также связь с революционными кружками Закав~ казья способствовали

укреплению демократических черт в его искусстве. Тондзе принадлежит одна из первых попыток создания широкого социального полотна — «Мцхетоба» (1899 — 1901; Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР), в целом слишком темного и жесткого по колориту, но с удачными отдельными типами — представителями различных сословий. Более жизненный и непосредственный характер носит серия народных типов Тоидзе — «Шашлычник» (1903), «Прачка» (1902), а также небольшие жанровые композиции, органическую часть которых составляет пейзаж («За очисткой пшеницы», 1908; «Дербази», 1913; все — Музей искусств Грузинской ССР).



М. И. Тоидзе. Мцхетоба. 1899 — 1901 гг. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР

илл. 37 а

Самобытным явлением в грузинском искусстве было творчество талантливого художника-самоучки Нико Пиросманашвили (1862 — 1918), оставившего обширное наследство. Сценки городской жизни, отдельные типы горожан, мелких торговцев, портреты, натюрморты, изображения животных — все это при плоскостности и наивности решений отмечено тонкой наблюдательностью, живым и пытливым умом, композиционной цельностью и острым видением характерных черт окружающей его действительности.



Н. Пиросманашвили. Олень. 1909 г. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР

илл. 37 б

Особое место в искусстве Грузии этого периода занимает творчество Якова Ивановича Николадзе (1876 — 1951) — основоположника реалистической грузинской скульптуры. Проучившись два года в Строгановском училище в Москве и несколько лет в Одесской рисовальной школе, Николадзе совершенствует свое мастерство в Париже (1899 — 1901, 1904 — 1910). Скульптор более года работал у Родена, который оказал значительное влияние на его ранние работы («Ветер», 1905; «Девушка Севера», 1906; обе — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР). Между тем в творчестве Николадзе очень быстро проявляются индивидуальные черты. С особой силой они сказались в памятнике-надгробии И. Чавчавадзе (1908 — 1910, открыто в 1913 г.; Пантеон на горе Мтацминда в Тбилиси). Демократичность и яркое национальное своеобразие образа грузинской женщины, олицетворяющей горе грузинского народа, сочетаются в нем с четкостью и завершенностью пластической формы.

В дореволюционные годы Николадзе создал серию портретов грузинских писателей, среди которых бюст А. Церетели (камень, 1914; Музей искусств Грузинской ССР) представляет собой превосходный образец глубоко психологического и выразительного портретного образа.

В искусстве Армении названного периода быстрое развитие получают новые живописные жанры — бытовой и исторический, пейзаж и натюрморт. Происходит зарождение и развитие станковой реалистической скульптуры, а также отдельных видов графики. Существенную роль в этом процессе сыграло заметное обогащение изобразительного языка, благодаря чему становится возможной большая полнота реалистического воплощения человека и предметного мира в произведениях лучших армянских мастеров. Для большинства из них Армения — страстно любимая, но еще не обетованная земля. Поэтому работы армянских художников по-прежнему создаются отчасти в России и Грузии, отчасти на Ближнем Востоке или в Западной Европе. Вместе с развитием

национальных традиций их отличает по сравнению, например, с грузинским искусством более заметное и активное взаимодействие с разными художественными школами.

Содержание жанровых произведений первого десятилетия 20 в., созданных художниками — современниками Башинджагяна, Суренянца и других, в целом не выходит за рамки изобразительного бытописательства. Картины А. С. Акопяна, К. Тер-Мино-сяна с последовательной достоверностью отображают несложные сюжеты повседневной жизни. Вместе с тем появляются произведения, которые свидетельствуют о новом этапе в армянской живописи. В области портрета это прежде всего относится к работам Степана Меликсетовича Агаджаняна (1863 — 1940), окончившего Академию Жюльена в Париже (1900). Его портреты матери и отца (1900), а также автопортрет и портрет В. Гаспарян (1907) (все — Ереван, Картинная галлерея Армении) отличает тщательное изучение натуры, в котором интерес к характерным особенностям лица, его пластике сочетается с углубленным подходом к внутреннему миру человека .



С. М. Агаджанян. Портрет матери. 1900 г. Ереван, Картинная галлерея Армении

илл. 36 б

Некоторые художники, проявившие интерес ко многим живописным жанрам, сумели выразить в своем искусстве мировосприятие человека 20 в. Их творчество тяготеет к широте обобщений, к более разностороннему использованию формальных достижений современной реалистической живописи, хотя в отдельных случаях они не избежали модернистских влияний. Так, дух времени отразил в своем искусстве художник Егише Мартиросович Татевосян (1870 — 1936). Обучение в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, дружба с В. Д. Поленовым способствовали широте творческого диапазона художника, общей демократической направленности его искусства. Со всей определенностью прозвучали в ранних жанровых картинах («На чужбину», 1895; Ереван, Картинная галлерея Армении; «Полуденный обед», 1896) социальные мотивы, подчеркивающие тяжелую участь народа, его вынужденный переселенческий образ жизни. Поездка художника вместе с В. Д. Поленовым в 1899 г. в Палестину, Египет и Сирию не только обогатила его новыми впечатлениями, но и помогла раскрыться поэтической стороне дарования Татевосяна. Пейзажи «У берегов Бейрута» (1913; ГТГ), «Арагац» (1917; Ереван, Картинная галлерея Армении), «Пастух со стадом» (1919; Москва, Музей искусства народов Востока) являют собой пример композиционной завершенности и живописной цельности. Работы эти были созданы Татевосяном в Тбилиси, где он жил с 1901 г.



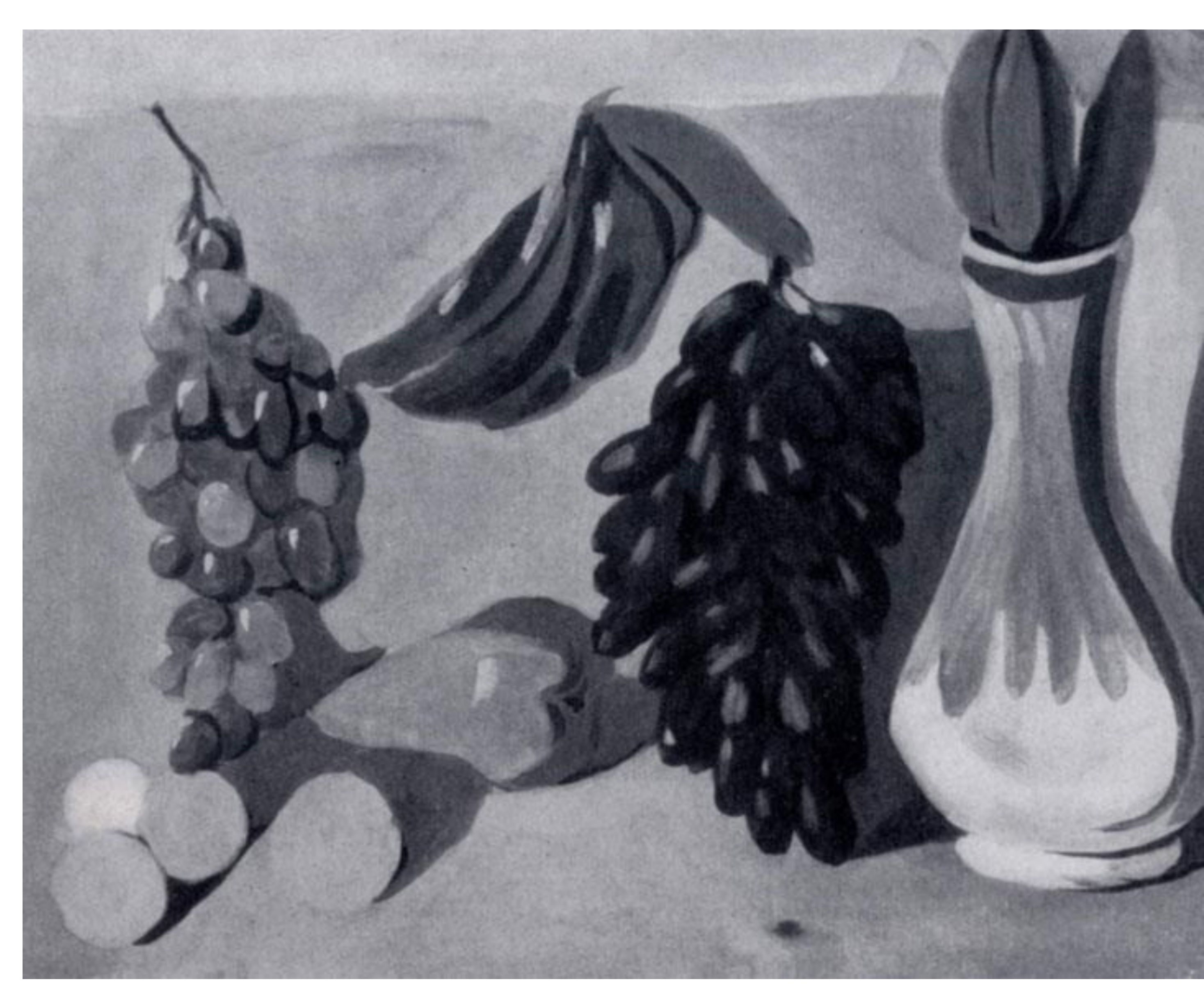
Е. М. Татевосян. Пастух со стадом. 1919 г. Москва, Музей искусства народов Востока

илл. 36 а

Интерес ко многим жанрам проявил другой крупный армянский художник, Фанос Погосович Терлемезян (1865 — 1941). Скитальческий образ жизни привел его к берегам Сены, в Бретань, в Константинополь, Египет и, наконец, в родной город Ван (Турецкая Армения). Как портретист Терлемезян в это время с наибольшей полнотой раскрылся в картине «Комитас» (1913), где в образе известного армянского композитора он стремился воплотить идею творческой одаренности своего народа. Наиболее крупным произведением пейзажного жанра, в котором художник достиг монументально-обобщенного образа армянской природы, является картина «Вид горы Сипан с острова Ктуц» (1915; все — Ереван, Картинная галлерея Армении).

В начале 20 в. выступает со своими первыми работами и Мартирос Сергеевич Сарьян (р. 1880), ставший одним из

выдающихся мастеров советского изобразительного искусства. В 1903 г. Сарьян окончил Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Учителями его были В. Серов и К. Коровин. От них он унаследовал мастерство рисунка, темпераментность живописной манеры, стремление к обобщению жизненных явлений.



М. С. Сарьян. Натюрморт. Виноград. 1911 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 35 а

Ранние произведения художника почти целиком посвящены Востоку. Поездки в Ереван (1908), затем в Турцию (1910), Египет (1911) и Иран (1913) вылились в создание серии картин — «Гиены» (1909; ГРМ), «Константинополь. Улица. Полдень» (1910; ГТГ), «Финиковая пальма» (1911; ГТГ) и др. Это были собирательные образы, в которых художник искал не экзотических красот и случайных эмоций, а стремился передать сгусток впечатлений, свое мироощущение от природы, уклада жизни этих стран. Художник сумел выразить в своих образах наиболее типическое: палящий зной солнца, «весомость» раскаленного воздуха, глубину резких теней и ослепительность света, плавно-размеренный ритм жизни людей. И если в подобных работах Сарьяна палитра звучна, но скупа, а язык его живописи в целом чрезвычайно краток, подчас несколько условен и намеренно декоративен, то в портретах, особенно выполненных углем («Портрет А. Мясникяна», 1909; Ереван, Картинная галлерея Армении), он достигает полноты и разносторонности в характеристике человеческой личности. Интересен по новизне цветовых и композиционных поисков такой раздел творчества Сарьяна этих лет, как натюрморт. В дальнейшем творчество художника целиком связано со своей страной — Советской Арменией.

В 900-х гг. заметных успехов достигла и армянская скульптура благодаря деятельности А. М. Тер-Марукяна (1875 — 1919), создавшего портреты общественных и культурных деятелей Армении и бронзовую фигуру для памятника писателю Х. Абовяну (1913, открыт в Ереване в 1933 г.), жанровой пластике М. И. Микаеляна и особенно работам Акопа Маркаровича Гюрджяна (1881 — 1948). Последнему в своих лучших работах — портретах М. Горького (1912), Ф. Шаляпина (1914), С. Рахманинова (1916) (все — Ереван, Картинная галлерея Армении) — удалось раскрыть творческую энергию, темперамент, разносторонний интеллект, которым обладали эти выдающиеся люди.

В зодчестве в этот период трудно выделить единую тенденцию. Несмотря на заметный рост градостроительства и более высокий общий уровень строительной техники, оно в

целом эклектично, хотя и разнообразно по своим стилистическим признакам на Украине и в Белоруссии, в Закавказье и Прибалтике. Повсеместное увлечение псевдоклассицизмом, произвольным использованием элементов ренес-сансной, барочной, а подчас готической или мавританской архитектуры для деко-рировки фасадов зданий приводило к утрате эстетической архитектурной целостности отдельных сооружений и целых комплексов. Черты эклектизма сказались в архитектуре дома страхового общества «Саламандра» (1914; архитектор Н. Н. Веревкин) и Мечниковского института в Харькове (1910 — 1912; архитектор А. Н. Бекетов), Одесской биржи (1899; архитекторы А. И. Бернардацци, Г. Ф. Лонской) и других сооружений. Эти же черты свойственны зданию грузинской дворянской гимназии (1900 — 1916, ныне Тбилисский университет) архитектора С. Г. Клдиашвили и гостинице «Тбилиси» (1915; архитектор Г. Тер-Микелов), а также Городскому драматическому театру в Минске (1888 — 1890; архитектор Козловский) и большинству архитектурных сооружений Литвы, созданных приезжими зодчими.

В некоторых случаях можно заметить более органическое использование различных архитектурных стилей. Таковым было комплексное решение зданий по бульвару Райниса или улице Кр. Барона в Риге (1834 — 1891; архитектор Янис Баумаиис). Одновременно существенную роль играет тенденция к возрождению традиций национального зодчества. ЭТУ тенденцию можно проследить в дальнейшей разработке принципов русского классицизма архитектором А. И. Тамаыяном; в здании Грузинского дворянского банка (1912 — 1916, Тбилиси), построенного в духе средневекового грузинского зодчества (архитектор А. Н. Кальгин, художник Г. Ф. Гриневский) и в других сооружениях.

Своими особенностями, не лишенными достоинств, обладала архитектура Эстонии начала века. Правда, генеральный план реконструкции Таллина (1913), предложенный архитектором Эл. Саариненом, не нашел своего осуществления. Но под воздействием финской архитектуры в эстонском зодчестве шло

быстрое внедрение новых строительных материалов, металлических, а затем железобетонных каркасов, что не преминуло сказаться на более свободной планировке и отвечающем ей более строгом и простом внешнем облике зданий, особенно общественного и промышленного назначения. В этом плане были выстроены театр «Вайнемуйне» в Тарту (1906), театр и концертный зал «Эстония» в Таллине (1909 — 1913; архитектор А. Линдгрен), комплекс Русско-Балтийского завода в Таллине (1913 — 1916; архитектор А. Дмитриев и другие). Увлечение новым стилем иногда приводило к нарочитой игре асимметричными объемами и фактурными эффектами. Из-за самодовлеющего, внеконструктивного характера отдельных архитектурных форм утрачивалась возможность рационального использования внутренней планировки, как это случилось, например, со зданием драматического театра им. В. Кингисеппа в Таллине (1900; архитекторы А. Бобырь, Н. Васильев).

Распространение нового архитектурного стиля в Эстонии также сопровождалось увлечением национальной традицией, обращением прежде всего к эстонскому крестьянскому зодчеству, хотя здесь, по существу, больше проявились стилизаторские тенденции под псевдонародный стиль, чем истинное развитие народных традиций (здание Тартуского студенческого общества, 1904, архитектор Г. Хеллат; здание общества «Калев» в Пирита, 1912, архитектор К. Бурман).

В целом многие прогрессивные черты современного зодчества, не нашедшие претворения в условиях капиталистической действительности, получили развитие в последующий исторический период.

Советское искусство

Введение

О. Сопоцинский

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества. Она покончила с эксплуатацией человека человеком и дала жизнь новому общественному и социальному строю. Она самым решительным образом изменила содержание культуры и искусства, их направленность, цели и задачи, поставила их на службу народу. С победой социалистической революции в России и установлением Советской власти искусство стало в полную меру отвечать потребностям народа, выражать его думы, чувства и стремления, его борьбу за переустройство общества, за великие коммунистические идеалы. Оно обрело истинную свободу, ибо обратилось к миллионам. Революция открыла народам всех национальностей России неисчерпаемые возможности для приобщения их к культуре, что привело к созданию многонационального советского искусства, отмеченного единством содержания и яркостью национальных особенностей.

Задачи, поставленные перед художниками сразу же после Великого Октября, могло решить только искусство большой жизненной правды, искусство реалистическое, одушевленное идеями коммунизма, искусство волнующих революционных устремлений и огромного эмоционального накала. Им и стало искусство социалистического реализма, обретавшее в процессе развития свои определенные черты.

Формирование нового советского искусства оказалось сложным процессом, связанным с. переустройством всего общества, с приобщением к культуре и искусству многомиллионного народа, до революции в большинстве своем не ведавшего о ценностях мировой цивилизации. Иначе говоря, сложение искусства социалистического реализма было неотделимо от величайшей культурной революции, осуществление которой В. И. Ленин считал одной из важнейших предпосылок построения социализма в Стране Советов.

Процесс сложения нового искусства проходил негладко и небезболезненно. Как в общественной жизни строительство

социализма сопровождалось ожесточенной борьбой с эксплуататорскими классами, так и в области культуры новому советскому искусству пришлось бороться с самыми различными направлениями буржуазного искусства. Это была борьба идеологий — социалистической и буржуазной, борьба мировоззрений, борьба за будущее культуры всего человечества.

Борьбу за новое искусство, обращенное к миллионам, возглавила Коммунисти-» ческая партия. Огромное внимание вопросам искусства уделял В. И. Ленин.

На первых порах необходимо было сохранить памятники искусства и сделать их достоянием народа. Эта задача была осуществлена рядом декретов и постановлений — об учете и охране памятников искусства и старины, о национализации музеев и наиболее значительных частных собраний, о запрещении вывоза за границу предметов, представляющих художественную и историческую ценность, и др. Эти мероприятия сыграли решающую роль не только в смысле бережного отношения к произведениям искусства и организации музейной работы. В них отразилось отношение Коммунистической партии к художественному наследию, признание его огромного значения для создания новой культуры. Это была определенная линия в художественной политике партии, с предельной четкостью раскрытая В. И. Лениным в его знаменитой речи о задачах союзов молодежи 2 октября 1920 г. «Пролетарская культура, — сказал Ленин, — должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (*В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 304 — 305.*). По поводу же искусства Ленин говорил: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что

«это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе» (*«Ленин о культуре и искусстве», стр. 520.*). Мысли и высказывания Ленина имели огромное значение для формирования искусства социалистического реализма.

В.И.Ленину принадлежит план монументальной пропаганды — плодотворная мысль о пропаганде идей коммунизма средствами искусства. Этот план на много лет определил развитие советского искусства, его боевую направленность и социальную остроту. Осуществление его началось уже в 1918 г. декретом Совета Народных Комиссаров «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции».

Надо сказать, что обстановка на фронте искусства в эпоху гражданской войны была сложная. Огромный интерес широких трудящихся масс к искусству определил возникновение многочисленных художественных студий. Широкое распространение получила художественная самодеятельность. Большинство художников-профессионалов с открытым сердцем приняло революцию и стремилось в своей творческой и педагогической деятельности ответить на задачи времени. Но были и такие, которые отказывались работать с Советской властью, саботировали мероприятия государства в области культуры.

Преодолевая саботаж части художественной интеллигенции, стремясь воодушевить мастеров искусства грандиозностью задач, стоявших перед ними, помочь их консолидации, Коммунистическая партия взялась за осуществление плана монументальной пропаганды. Уже сразу стало очевидно, что этот план нацеливает художников на решение больших идейно-творческих задач. В Москве, Петрограде и других городах началось сооружение временных памятников великим революционерам и общественным деятелям, философам и ученым, писателям и поэтам, художникам, композиторам и

артистам прошлого. В этой грандиозной по размаху работе приняли участие многие скульпторы. В их числе надо отметить Н. А. Андреева, М. Г. Манизера, В. А. Синайского, В. В. Лишева и других известных ваятелей.

Но план монументальной пропаганды был обращен не только к скульпторам. В сущности, это была программа развития всех видов изобразительного искусства, программа, на осуществление которой понадобились годы напряженной работы и которая продолжает вдохновлять советских мастеров сегодняшнего дня.

План монументальной пропаганды активизировал художественную жизнь страны. Именно благодаря ему получили широкое распространение конкурсы на создание различных скульптурных работ, а также произведений живописи.

Большое распространение получило в годы гражданской войны красочное, яркое оформление городов в дни революционных празднеств. Монументальные панно, транспаранты, лозунги создавались художниками самых различных направлений. В этой работе участвовали и заслуженные мастера и студенты художественных учебных заведений. В сущности, в той или иной степени все художники были захвачены планом монументальной пропаганды, что во многом определило их дальнейшую творческую эволюцию, обратило их взор к окружающему, заставило задуматься над тем, что совершалось вокруг.

Работа по плану монументальной пропаганды во многом разрушила обычные представления об искусстве и выдвинула на первое место такие его формы, которые способны обращаться к миллионам. Отсюда закономерность бурного развития в годы гражданской войны политического плаката, «Окон РОСТА», росписи агитпоездов и агитпароходов, агитационных рельефов и т. д. Именно в этих формах находит в первые годы революции выражение то новое, что пришло в искусство и определило его образный строй, его общественный пафос.

План монументальной пропаганды несомненно сплотил художников в их стремлении стать полезными родной стране в ее борьбе за революцию. Однако художественное решение поставленных задач было далеко не одинаковым и определялось принадлежностью мастеров к определенным идейно-творческим направлениям. Надо сказать, что реализму в годы гражданской войны противостояли самые различные течения, начиная от салонного искусства и кончая абстракционизмом. В первые годы после революции велась решительная борьба именно с крайними антиреалистическими течениями, претендовавшими на роль руководителей нового революционного искусства. Эти претензии убежденных формалистов поддерживались руководителями получивших широкое распространение массовых культурных организаций (пролет-культов), которые всячески третировали художественное наследие и провозгласили лозунг «независимости культуры от политики». Теоретические положения руководителей пролеткультов, их мелкобуржуазные, псевдореволюционные лозунги встретили решительный отпор со стороны массового зрителя и партии. Решающее значение в борьбе за новое советское искусство имели подготовленный В. И. Лениным в октябре 1920 г. проект резолюции Всероссийского съезда пролеткультов и письмо Центрального Комитета партии «О пролеткультах» (1 декабря 1920 г.), в которых давалась ясная оценка буржуазной сущности формалистических течений и вреда, который они приносят искусству, а также подчеркивалось стремление партии обеспечить для художественного творчества «здоровую, нормальную обстановку». Письмо ЦК давало отпор стремлению Пролеткульта «отделиться» от государства. Вместе с тем в нем решительно подчеркивался вред футуризма, абстракционизма и их различных разновидностей для дальнейшего развития советского искусства, призванного решать сложные идейно-художественные задачи. В то время как действительность требовала от художников глубокого проникновения в жизнь, в ход совершающихся событий, огромного политического накала, пламенного обращения к З1ассам, пролеткульты несли в искусство «нелепые, извращенные вкусы (футуризм)». Художники

формалистических течений, на словах ратуя за революцию, в своей художественной практике были бесконечно далеки от жизни, больше того, всячески отгораживались от нее и тем самым обрекали себя на творческое бесплодие. В противоположность формалистам мастера-реалисты, живо откликаясь на события времени, уже в годы гражданской войны создали много интересных, а порой и значительных работ. Это касается не только скульптуры, графики и особенно плаката, но и живописи, где наряду с художественным репортажем возникли произведения большой глубины и высокого революционного пафоса.

С окончанием гражданской войны наступил новый этап в истории советского искусства. Страна уверенно шла по пути строительства социализма, преодолевая разруху, строя заводы и фабрики, налаживая дезорганизованное войнами сельское хозяйство. Претворялись в жизнь грандиозные планы индустриализации страны, деревня стала на путь коллективизации. Менялся сам человек, его психология, его идеалы. Передать эти колоссальные преобразования в жизни и должно было искусство, в котором все явственнее обнаруживались новые черты, свидетельствующие об успехах метода социалистического реализма.

Двадцатые годы в истории советского искусства и архитектуры — это период вдохновенных творческих исканий, кипения страстей, стремления передовых художников выразить мысли и чувства народа, показать его как нового хозяина страны и своей собственной судьбы. Вместе с тем это время борьбы с различного рода направлениями и тенденциями, мешавшими сложению и развитию искусства социалистического реализма, время внутренней перестройки многих мастеров, идущих сложными, порой очень противоречивыми путями к искусству глубоких идей и большой художественной правды.

Хотя метод социалистического реализма все решительнее утверждался в советском искусстве, живописцы, скульпторы, графики, мастера прикладного искусства, архитекторы далеко

не были едины в своих мнениях о путях развития художественной культуры родной страны. В конечном счете это объяснялось многоукладностью и классовыми противоречиями, имевшими место в советском обществе 20-х гг. Отсюда обилие в этот период различных художественных группировок.

Ведущей художественной организацией этих лет была Ассоциация художников революционной России (АХРР), возникшая в 1922 г. Она объединила мастеров, твердо стоявших на реалистических позициях. Не случайно многие будущие ахрровцы приняли участие в 47-й выставке Товарищества передвижников, открывшейся в феврале 1922г. Несомненна преемственная связь хYХРР с этим передовым объединением русских художников-реалистов. Деятельность АХРР распространилась по всей стране в виде филиалов (в Ленинграде, Казани, Астрахани и во многих других городах) и близких ей по своим установкам художественных организаций в союзных республиках. К концу 20-х гг. многие мастера переходят в АХРР из других художественных объединений.

АХРР ратовала за искусство, связанное с жизнью и борьбой народа за социализм. «Наш гражданский долг перед человечеством, — говорится в первой декларации АХРР, — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве». Тем самым Ассоциация подчеркивала свою приверженность к реализму и свое стремление выразить идеи революции в возвышенном романтическом плане. АХРР сыграла большую положительную роль в сложении советского искусства, направила внимание художников на решение важнейших Задач, вела борьбу против формалистов. Художники АХРР обратили особое внимание на развитие тематической картины большого общественного содержания. Они работали в самых различных жанрах живописи, скульптуры, графики. Их творческая деятельность во многом носила новаторский характер, что помогало утверждению в искусстве принципов социалистического реализма.

Другой крупной творческой организацией 20-х гг. было Общество станковистов (ОСТ). Многие художники, входившие в ОСТ, сыграли весьма положительную роль в формировании советского искусства. Им было свойственно чувство современности, был близок напряженный ритм жизни страны. Но остовцы не были едины в своих творческих устремлениях. Некоторые из них (А. А. Лабас, Д. П. Штерен-берг) в своих станковых работах уходили все дальше от жизни, встав на путь формального экспериментаторства.

Многие художники 20-х гг. объединялись, ориентируясь на предреволюционные группировки, хотя новое время решительно изменило и характер их искусства и те пути, по которым развивались эти художники. Так, Общество московских художников (ОМХ) состояло преимущественно из живописцев, до революции объединенных в «Бубновом валете», а общество «4-х искусств» составляли мастера «Голубой розы» и «Мира искусства». Надо сказать, что декларации большинства этих объединений в противоположность декларации АХРР не отличались четкостью, нередко носили идеалистический характер, не отражали того значительного, что предстояло сделать советскому искусству. Но, разумеется, нельзя отождествлять литературные заявления объединений с практикой художников, входивших в них. Многие мастера Общества московских художников и «4-х искусств» создали значительные произведения вопреки декларациям этих объединений, декларациям, где нередко акцент делался на примате формы.

Советское искусство 20-х гг. успешно боролось с ложными тенденциями в искусстве. Отдельные художники постепенно преодолевали свойственные им заблуждения и уходили из-под влияния тех или иных формалистических направлений в живописи, скульптуре, графике. Огромную помощь оказывала им Коммунистическая партия. Отнюдь не регламентируя художественного творчества, она направляла искания мастеров по пути искусства, отмеченного значительностью идей и полнокровностью реалистической художественной

формы. Важное значение для искусства 20-х гг. имела резолюция Центрального Комитета партии от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». В этой резолюции партия призывала писателей и художников полнее и глубже использовать в своем творчестве материал современности, чтобы создать произведения, понятные и близкие миллионам. Она указывала на необходимость изображать действительность во всей ее сложности. Она отмечала закономерность творческого соревнования писателей и художников, результатом чего должно было стать формирование на основе социалистической идейности подлинно советской литературы и искусства, обращенных к народу и выражающих его думы и чаяния.

В целом советскому искусству 20-х гг. свойствен пафос открытий — новых тем, нового героя, новых чувств, новых реалистических художественных средств. В этом состоит обаяние произведений советских мастеров первых революционных лет, мастеров, которые шли по пути нового осознания жизни и с подлинным вдохновением брались за решение задач, незнакомых искусству прошлого.

Немалую роль в процессе становления нового искусства сыграли многочисленные выставки, свидетельствующие об интенсивной художественной жизни 20-х гг. В это время были организованы большие тематические выставки — «Революция, быт и труд» (1925), «Жизнь и быт народов СССР» (1926), «Юбилейная выставка искусства народов СССР» (1927), «10 лет РККА» (1928) и многие другие. Организация тематических выставок свидетельствовала о стремлении художников ответить на запросы времени. Наряду с выставками в Москве и Ленинграде многочисленные выставки организовывались в союзных республиках — иа Украине, в Белоруссии, в Закавказье. Искусство этих республик говорило о том, что и здесь шел интенсивный и плодотворный процесс утверждения метода социалистического реализма.

В 20-х гг. советское искусство начало успешно выступать за рубежом, в частности на XVI Международной выставке

искусств в Венеции в 1928 г. Многие произведения советских мастеров были хорошо встречены прогрессивной общественностью за границей. Искусство страны социализма стало завоевывать международный авторитет.

Начало 30-х гг. ознаменовали важные организационные мероприятия в области советского искусства. Полная ликвидация эксплуататорских классов в СССР и крепнущее морально-политическое единство советского общества показали ненужность дальнейшего существования разнообразных объединений в области искусства и литературы. Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» были ликвидированы многочисленные художественные организации и образован Союз советских художников. К этому времени художники в своем подавляющем большинстве встали на путь социалистического реализма. В 1934 г. на I съезде советских писателей было сформулировано определение метода социалистического реализма, требующего от художника правдивого изображения действительности в ее революционном развитии и направляющего мастеров литературы и искусства на путь создания произведений, воспитывающих читателя и зрителя в духе идей социализма.

Это было время победного шествия нового общества. К середине 30-х гг. был построен фундамент социализма. Советская страна превратилась в мощную индустриальную державу. Огромные успехи были достигнуты наукой и культурой. Наступил качественно новый этап и в истории советского искусства. Искусству 30-х гг. свойственно стремление к широкой типизации явлений действительности. Художественные образы в произведениях живописи, скульптуры и графики становятся более емкими. Новый герой — свободный советский человек — волнует внутренней силой, энергией, целеустремленностью. Жизнеутверждающий пафос — отличительная особенность большинства работ того периода. Стремление к созданию образов обобщающего характера определило развитие в 30-е гг. монументальных

форм скульптуры и живописи. Вместе с тем значительность содержания, которое воплощали в своих работах художники-станковисты, заставляла и их углубить свои поиски в области композиции, колорита, пластической выразительности.

Весьма существенным и важным явлением в советском искусстве этих лет следует считать развитие национальных художественных школ. В РСФСР, на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении и в других республиках складываются сильные коллективы художников, в своих национальных традициях решающие общие для всей советской художественной культуры задачи. Многонациональный характер советского искусства становится неопровержимым фактом.

Среди многочисленных художественных выставок 30-х гг. выделяется выставка «Индустрия социализма» (1939), суммировавшая достижения искусства этих лет. Чрезвычайно интересными и богатыми были выставки в дни национальных декад в Москве (казахского искусства в 1934 г., украинского — в 1935 и 1937 гг., грузинского — в 1937 г., армянского и киргизского искусства — в 1939 г., белорусского и бурятского — в 1940 г., таджикского — в 1941 г. и др.)-

Важное явление этих лет — настойчивая разработка вопросов синтеза искусств — архитектуры, живописи, ваяния. Строительство новых городов, дворцов культуры, клубов, сооружение Московского метро, оформление канала Москва — Волга, советских павильонов на всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Иорке (1939), а также павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1939 — 1941) — все это поставило перед архитекторами и художниками множество новых задач. Не случайно именно в этот период одерживает значительные победы монументальная живопись. В этой области работают не только художники-монументалисты, но и мастера станковой живописи. Мозаичные панно на станциях Московского метро, росписи вокзалов, ресторанов, клубов, домов культуры, росписи павильонов ВСХВ в Москве свидетельствовали об

овладении художниками монументальными формами искусства, а главное — об их стремлении к значительным образам, о желании синтезировать свои впечатления и выразить глубокие идеи, имеющие общенародный смысл.

Успехи советской архитектуры и изобразительного искусства в 30-е гг. были закономерным явлением, так как они определялись героическими свершениями в строительстве социализма, творческим энтузиазмом масс, монолитным единством народа и Коммунистической партии. И в эти годы партия пристально следит за развитием советского искусства, направляет творческие поиски художников, отстаивает чистоту метода социалистического реализма в борьбе с различными формалистическими и натуралистическизш тенденциями.

* * *

«Все для фронта, все для победы» — этому призыву была подчинена вся жизнь советского общества в суровые и жестокие годы Великой Отечественной войны. Он определял и деятельность художников, поставивших свое искусство на службу Родине, народу, вступившему в смертельную схватку с фашизмом.

Искусство военных лет отмечено высоким патриотическим духом, в нем получила отражение сплоченность народа перед лицом смертельной опасности, оно исполнено подлинной страсти и горячего искреннего чувства. В своей деятельности художники вдохновлялись призывами Коммунистической партии разгромить и уничтожить врага, чтобы обрести мир для всех народов Земли. В героических подвигах своих соотечественников они видели высокую миссию советского общества отстоять идеалы гуманизма и свободы.

В первые же дни войны появились высокохудожественные плакаты, воодушевлявшие бойцов, звавшие их на подвиг во имя свободы и независимости Родины. Многие художники трудились в боевых соединениях Советской Армии. Они работали на передовых позициях, в осажденном Ленинграде, в

горящей Одессе, в истекающем кровью Севастополе, в партизанских отрядах. Особая роль принадлежит здесь деятельности военных художников Студии им. М. Б. Грекова, многие произведения которых отмечены чертами подлинного новаторства. Плодотворно трудились мастера искусства и в тылу.

Огромное значение, как и в годы гражданской войны, приобрели агитационные формы искусства — боевой политический плакат, «Окна ТАСС», листовки, сыгравшие большую воспитательную роль. Не случайно многие работы советских художников пользовались заслуженным успехом ив других странах антигитлеровской коалиции. Некоторые советские плакаты перепечатывались за рубежом — настолько велика была сила их художественного воздействия.

Хотя живопись и скульптура не имели возможности так же быстро откликаться на события войны, как плакат или фронтовой рисунок, и здесь были созданы произведения глубокого идейно-художественного содержания. Некоторые из них были показаны на многочисленных выставках военных лет. Надо сказать, что выставочная деятельность в годы войны отличалась большой широтой. Уже через два месяца после начала войны в Москве открылась выставка, на которой были представлены произведения, отразившие чувства и переживания советских художников в самые тяжелые дни боев с фашистскими захватчиками. В январе 1942 г. состоялось открытие художественной выставки в осажденном Ленинграде. Знаменательным событием стали выставка «Великая Отечественная война» в Москве (ноябрь 1942 г.) и всесоюзная выставка «Героический фронт и тыл» (конец 1943 г.).

После войны советское искусство вышло окрепшим и умудренным великим исторический! и творческим опытом. Военные годы стали проверкой принципов советского искусства и еще раз подтвердили огромные возможности метода социалистического реализма. Коммунистическая идейность и народность, подлинная партийность и глубокая жизненная правда определяли творческую деятельность,

характер творческих поисков художников всех республик, в том числе и художников Латвии, Литвы, Эстонии, воссоединившихся с Советским Союзом за год до начала Великой Отечественной войны.

Победоносное завершение Великой Отечественной войны определило подъем советской культуры и искусства первых послевоенных лет. Художники словно обрели свежие силы и с огромной творческой энергией приступили к созданию произведений, отмеченных пафосом созидания, зрелостью замыслов и мастерства. В послевоенные годы организуются обширные всесоюзные и республиканские художественные выставки, на которых появляются произведения, свидетельствующие о глубине постижения действительности, стремлении правдиво и ярко отразить жизнь народа, его патриотический подъем и трудовой энтузиазм. Советским правительством проводится ряд организационных мероприятий, способствующих дальнейшему плодотворному развитию искусства и улучшению работы художественной школы. В 1947 г. создается Академия художеств СССР, ставшая высшим научно-творческим и методическим центром в области изобразительного искусства.

Большое значение для искусства имели постановления Центрального Комитета Коммунистической партии по идеологическим вопросам 1946 — 1948 гг. В этих постановлениях подчеркивалась необходимость развития искусства по пути коммунистической идейности и народности, вскрывался вред формалистических и натуралистических тенденций в художественном творчестве, указывалось на недопустимость серости и низкого художественного качества.

Послевоенные годы характеризуются расцветом искусства многих национальных республик. Творчество художников Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Литвы, Латвии, Эстонии, республик Средней АЗИИ, многочисленных художественных центров РСФСР органично входит в общий процесс развития советской художественной культуры. Теперь уже невозможно получить о ней представление, исключив

украинскую жанровую живопись, эстонскую графику или грузинскую скульптуру.

Во второй половине 40-х — начале 50-х гг. бурными темпами развиваются все виды и жанры живописи, скульптуры, графики. Необходимость срочного восстановления разрушенных городов и сооружения зданий самого различного назначения ставит множество сложных и важных задач перед архитекторами и мастерами монументальной живописи и скульптуры. Поиски новых художественных решений свидетельствуют о силе и огромных возможностях метода социалистического реализма на новом историческом этапе. Вместе с тем именно в послевоенные годы все больше дает о себе знать влияние на художественное творчество культа личности. С наибольшей отчетливостью оно обнаруживается в зодчестве, где проводится резкая грань между массовым строительством жилых и общественных комплексов и сооружением «уникальных» зданий с их неоправданной пышностью, украшательством, внешней парадностью. Сказывается оно и на изобразительном искусстве. Имевшие место уже в 30-х гг. тенденции восхваления отдельной личности, поверхностность, внешняя эффектность находят теперь отчетливое выражение во многих работах. В то же время возникают произведения с мелкими, порой анекдотичными «конфликтами», отмеченные плоской назидательностью и поверхностной иллюстративностью. Однако ошибочные тенденции не могли лишить искусство социалистического реализма жизненности, правдивости и гражданственного пафоса. В эти годы были созданы произведения, проникнутые глубокими идеями, исполненные подлинного гуманизма, отмеченные высокими мыслями о величии советского народа и благородстве его идеалов. Художники смело вторгались в окружающую действительность, поднимали новые пласты жизни, разрабатывали темы, незнакомые искусству прошлых лет, выражали чувства, мысли, переживания современников, отстоявших мир на Земле.

Годы 1953 — 1955 и особенно 1956, когда состоялся XX съезд КПСС, явились началом нового этапа в истории Советского государства, его культуры. В искусстве последнего десятилетия находят развитие плодотворные тенденции советской архитектуры, живописи, скульптуры, графики прошлых лег. Вместе с тем здесь обнаруживаются важные тенденции, свидетельствующие о новых завоеваниях социалистического реализма, об огромных возможностях творческого метода советских мастеров.

Исторический XX съезд партии призвал к ликвидации последствий культа личности, указал на необходимость пристального внимания к практическим задачам строительства коммунизма. Огромное значение для развития советского искусства имел XXII съезд КПСС, принявший новую Программу Коммунистической партии, нацелившую народ на развернутое строительство коммунизма. Партия и правительство уделяют огромное внимание вопросам культуры и искусства, что нашло отражение в Программе КПСС, а также в решениях Пленума ЦК партии (июнь 1963 г.) по вопросам идеологической работы. Большое место вопросы культуры заняли на XXIII съезде КПСС, который вновь призвал мастеров к созданию высокохудожественных произведений, одухотворенных идеями коммунизма и к непримиримой борьбе с влияниями буржуазной идеологии в искусстве.

Отмечая необходимость использования всего лучшего, что было создано мировой культурой, партия указывает, что грядущая культура коммунизма станет «высшей ступенью в культурном развитии человечества. Она воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гуманизм нового мира» (*«Программа Коммунистической партии Советского Союза» стр. 130*). Этот высокий идеал открывает широкие перспективы в творческой деятельности советских мастеров.

Искусство в Стране Советов играет большую идейно-воспитательную роль. Оно призвано «служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их

волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения «Программа Коммунистической партии Советского Союза», и нравственного воспитания» (*«Программа Коммунистической партии Советского Союза», стр. 131*). Воодушевленное идеями коммунизма, советское искусство идет по пути правды, больших идей и смелых художественных решений. В последние годы новые значительные произведения созданы архитекторами, живописцами, скульпторами, графиками, мастерами прикладного искусства. Искусство вторгается в жизнь, оно проникает во все ее сферы, в быт и труд советских людей.

За последние семь-восемь лет художественная жизнь приобрела особенно большой размах и действенность. Важное значение в этот период имели всесоюзные и республиканские съезды художников. Крупным событием явились Всесоюзная художественная выставка 1957 г., выставки «Наш современник» (1959), «Искусство и быт» (1960), две выставки «Советская Россия» (1960 и 1965 гг.), Всесоюзная художественная выставка 1961 г., а также целый ряд республиканских и персональных- выставок как старых мастеров, так и молодых художников.

Продолжается расцвет искусства во всех союзных республиках. Народы, ранее не знавшие профессионального изобразительного искусства, обладают сейчас прекрасными мастерами, вносящими много ценного и нового в общую сокровищницу советской художественной культуры. Искусство социалистического реализма переживает небывалый подъем, его международный авторитет необычайно вырос. Методу социалистического реализма принадлежит будущее.

Живопись

О. Сопоцинский (раздел о театрально-декорационном искусстве — Е. Костина)

Начало истории советской живописи связано с преодолением кризиса русской живописи предреволюционной поры. В первые годы после революции борьба идет против крайних формалистических направлений — кубо-футуризма, абстракционизма. Эти направления уже в начале 20-х гг. исчерпывают себя. Сложнее обстояло дело с некоторыми другими направлениями, отражавшими влияние буржуазной идеологии в искусстве. Примитивисты, стилизаторы, экспрессионисты отказывались от своих позиций в результате сложной и длительной внутренней перестройки. Но подавляющее большинство и этих мастеров уже к началу 30-х гг. пошло на пути социалистического реализма.

Формирование советской живописи определялось обращением художников к новой действительности, их страстным желанием создать образ нового героя — свободного человека, труженика, свершившего революцию и строящего новое общество. Именно решение этих задач, а не отвлеченные формальные искания, не нарочитые поиски новых художественных средств является главным направлением развития советской живописи уже на первых этапах ее истории. Метод социалистического реализма, который приняли на вооружение советские живописцы, давал им возможность широкого охвата окружающей действительности, глубокого ее осмысления и позволял концентрировать усилия на реалистическом выражении значительных замыслов.

Многосторонность и многогранность поисков в решении искусством больших животрепещущих задач, желание художников быть полезными народу объясняют интенсивное развитие традиционных жанров живописи и возникновение таких новых форм, как, например, историко-революционная картина. Огромное значение здесь имела борьба за тематическую картину, которая явилась утверждением в живописи современной темы в самом широком значении этого слова. Ассоциация художников революционной России, выражая, по существу, желание всех мастеров-реалистов, так формулирует свою первостепенную задачу: «Мы изобразим

сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий...» Решение этой задачи заставляло мастеров не замыкаться в узких рамках какого-либо одного или нескольких жанров, направляло их усилия на овладение всем богатством форм и средств живописи.

Уже в течение первого десятилетия после Великой Октябрьской социалистической революции советская живопись твердо встала на путь социалистического реализма. В произведениях наиболее значительных мастеров она обнаружила свое лицо, ей удалось выразить большие общественные идеи эпохи, внести в искусство нечто принципиально новое по сравнению с живописью предшествующих столетий.

Велико значение в сложении советской живописи первых революционных лет художников, творческий путь которых начался до Октября. Именно они внесли в советское искусство традиции передовой русской художественной культуры 19 — начала 20 в. В годы гражданской войны и в 20-е гг. творили такие живописцы, как Н. А. Касаткин, В. Д. Поленов, В. Н. Бакшеев, В. М. Васнецов, А. Е. Архипов, Б. М. Кустодиев, А. А. Рылов, В. К. Бялыницкий-Бируля, К. Ф. Юон, М. В. Нестеров, И. Э. Грабарь, С. В. Малютин, В. Н. Мешков, Е. Е. Лансере и другие. Это была фундаментальная реалистическая школа, давшая советской живописи основы для серьезной и углубленной работы над важнейшими темами современности. Отдельные художники уже вскоре после революции достигли глубокого раскрытия значительных идей своего времени. Примером может служить творчество Б. М. Кустодиева и А. А. Рылова.

Искусство Б. М. Кустодиева исполнено своеобразия и жадного стремления подметить новое в жизни родной страны. Он работает в самых различных жанрах и видах искусства — участвует в оформлении Петрограда в дни революционных празднеств, создает великолепные графические портреты, циклы иллюстраций к классическим произведениям русской

литературы, эскизы театральных декораций, под его кистью рождаются яркие живописные полотна. В 1920 г. художник пишет картину «Большевик» (ГТГ). Известная отвлеченность замысла — дань времени, когда такие символико-аллегорические образы имели большое распространение. В данном случае это не умаляет большого жизненного смысла произведения. Символико-аллегорическое решение проникнуто здесь подлинно революционными устремлениями. Художник славит революцию, восхищается ее стихийной силой, приветствует ее романтическую окрыленность. Гораздо конкретнее картины Кустодиева «Ночной праздник на Неве» и «Праздник в честь II конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921; ГРМ). В них художник изобразил ликующие толпы народа на улицах и площадях Петрограда. Празднично одетый город, яркие транспаранты и алые знамена, общий мажорный колористический строй — все это сообщает картинам большую жизнерадостность.



А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 54

По-иному откликается на революционные события А. А. Рылов. Ученик А. И. Куинджи, этот мастер предстает в своих произведениях вдохновенным певцом родной природы. В 1918г. Рылов пишет картину «В голубом просторе» (ГТГ), прочно вошедшую в историю советской живописи. Своеобразное преломление в романтическом пейзаже

освободительных идеи революции сказывается уже в самом сюжете произведения. Суровое северное море, скалистый, покрытый снегом остров вдали, белоснежный парусник, стремящийся в неизведанные просторы, могучие птицы, летящие на фоне синего неба и ослепительно белых облаков, — все вызывает чувство восхищения и величественной природой и мужеством человека, проникшего в это царство свободы. Картина Рылова отличается оптимистичностью образного строя, ей свойственна героика. В 20 — 30-х гг. символичность и приподнятая романтичность картины «В голубом просторе» уступают место в творчестве Рылова более конкретным образам русской природы («Жаркий день», 1927, ГРМ; «Зеленое кружево», 1928, ГТГ). Важное место в творческом наследии Рылова занимает картина «В. И. Ленин в Разливе» (1934; ГРМ).

Естественно стремление многих живописцев 20 — 30-х гг. осознать значение Октябрьской революции, дать представление о ее героическом характере, показать людей, овеянных романтикой великих классовых битв. Как живые впечатления современника и вместе с тем большое художественное обобщение воспринимаются картины известного баталиста Митрофана Борисовича Грекова (1882 — 1934). Искусство Грекова весьма характерно в смысле принципиально иной по сравнению с живописью предреволюционной эпохи трактовки батальных сцен. Главное для художника — передача всенародного характера революционных боев. Его герои — это рабочие и крестьяне, взявшие в руки оружие по велению своего сердца и своего классового долга. Отсюда подлинно народный характер произведений Грекова, огромное социально-историческое значение созданных им образов.

В картине «В отряд к Буденному» (1923; ГТГ) Греков изобразил одинокого всадника с запасной лошадью, пробирающегося к красным. Цель близка, и будущий буденновец прикрепляет к папахе алый лоскуток — скромный знак великого революционного братства. Все в этой картине предельно просто. Но зритель проникается важностью

происходящего. Залитая солнцем выжженная степь, медленно бредущие кони, а главное, сам всадник — все это вызывает ощущение значительности изображенного, говорит о народе, со всех концов страны стекавшемся под знамена революции. Незаурядный колорист, Греков правдиво передает краски природы, яркие и звучные в солнечном свете, сообщающие мажорное звучание многим его полотнам.



М. Б. Греков. В отряд к Буденному. 1923 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 53 б

В многофигурных сценах Греков превосходно выражает накал сражений, ярость боевых схваток. Ему удается достичь большой выразительности и эмоциональной насыщенности при отсутствии каких-либо внешних эффектов («Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского», 1924, ГТГ). В картине «Тачанка» (1925; ГТГ) Греков предстает художником, умеющим передать динамику боя, стремительное движение бешено несущейся тачанки, напряжение пулеметчиков и возницы. Но не только в этом смысл и содержание картины. Она символизирует победный характер революции, ее всесокрушающую мощь, героический порыв. Произведение Грекова воспринимается как романтическая поэма о легендарных годах борьбы за молодую Советскую республику. В последних работах Грекова события гражданской войны трактуются как торжественный апофеоз революции. Особенно показательна в этом отношении картина «Трубачи Первой Конной армии» (1934; ГТГ). Все в этом полотне исполнено радости достигнутой победы. Солнце золотит трубы музыкантов, выхватывает из общей массы загорелые, опаленные в боях лица, расцвечивает различными оттенками желтого, зеленого, синего вылинявшие гимнастерки конармейцев. Очень точный в характеристике людей, в деталях, в трактовке пейзажа (который всегда играет большую эмоциональную роль в произведениях Грекова), художник вместе с тем достигает глубокого художественного обобщения. Изображенный им отряд буденновцев воспринимается как частичка огромного целого. Это советский народ, отстоявший свою свободу в революционных боях.



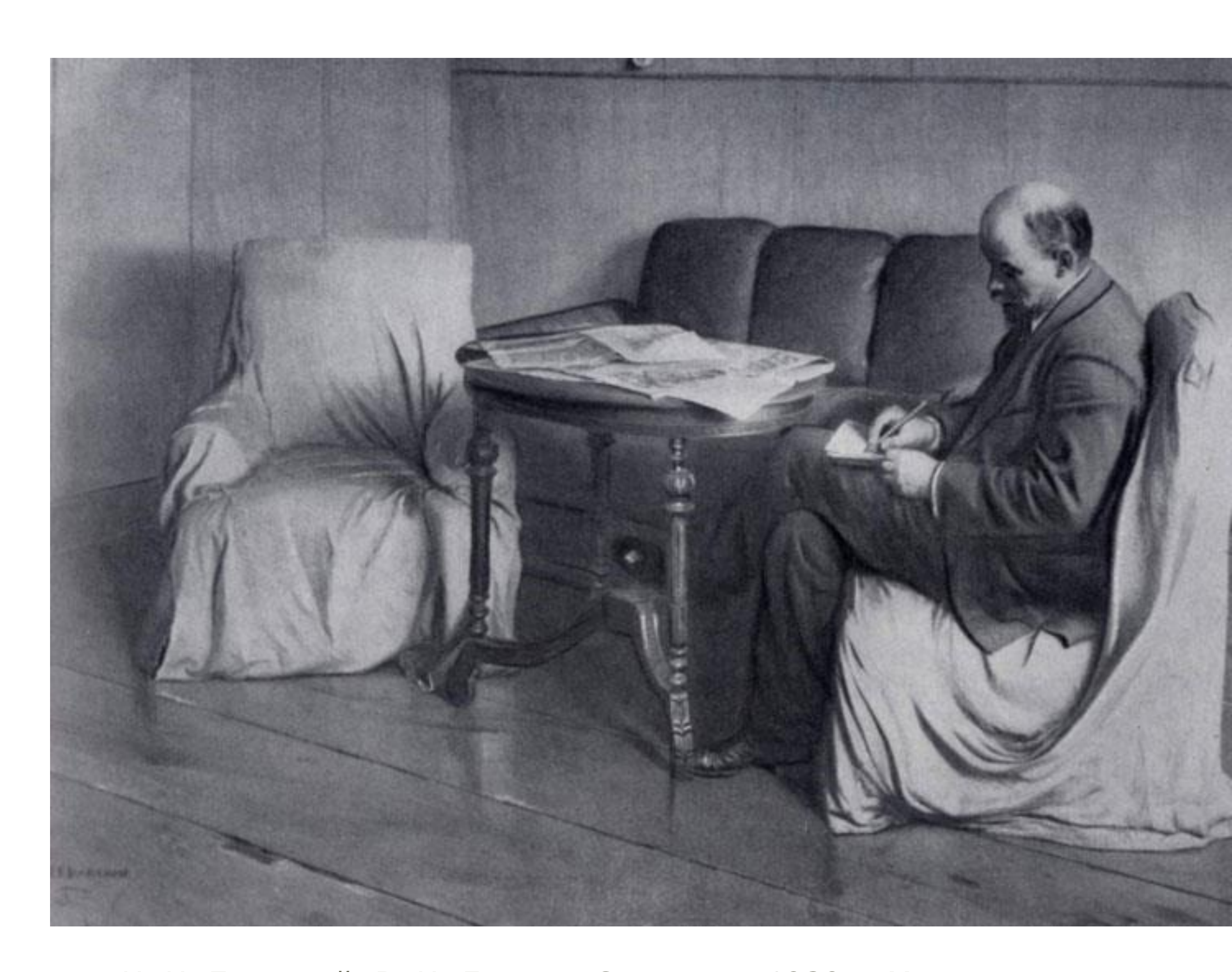
М. Б. Греков. Тачанка. 1925 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 53 а

Важную страницу в историю советской живописи 20-х гг. вписал и Исаак Израилевич Бродский (1884 — 1939). Ученик И. Е. Репина по Академии художеств, Бродский к началу революции был уже сложившимся мастером. Всем сердцем воспринявший великий перелом в истории родной страны, он осознал необходимость запечатлеть то значительное и характерное, чему был очевидцем. Бродскому по праву принадлежит первенство в разработке историко-революционной темы, которой почти не знала живопись

предоктябрьской эпохи. В картине «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925; Баку, Музей истории партийной организации Азербайджана) обращает на себя внимание острота социально-общественных характеристик действующих лиц и выразительность общего драматического впечатления.

Много полотен посвятил Бродский В. И. Ленину. По существу, именно он начал своими произведениями ту грандиозную живописную Лениниану, которая насчитывает в советском искусстве много превосходных произведений. Бродскому удалось с большой достоверностью запечатлеть черты вождя революции, а также приблизиться к решению величественной темы единства Коммунистической партии и советского народа. Картинам Бродского присущи искренность чувства, выражение того сурового энтузиазма, который был столь характерен для первых революционных лет. «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе» (1926) и «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на польский фронт» (1932) (обе картины — Москва, Музей В. И. Ленина) привлекают мастерством изображения массовых сцен, достоверностью интерпретации исторических событий.

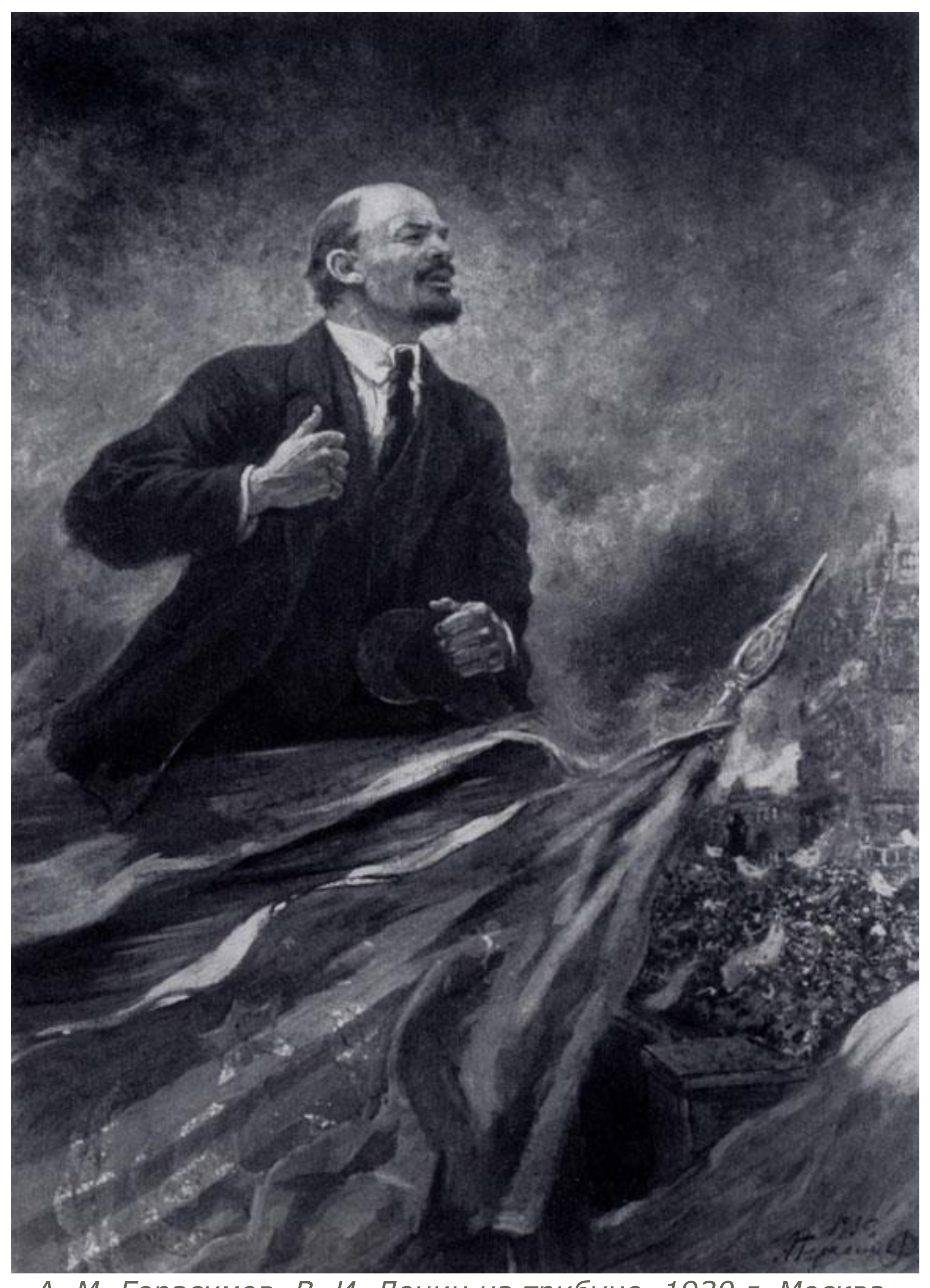


И. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930 г. Москва, Центральный музей В. И. Ленина

илл. 51

Бродский был незаурядным портретистом. Выразительны его портреты М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилова, А. М. Горького и других деятелей революции и культуры. Особенную известность приобрело полотно «В. И. Ленин в Смольном» (1930; Москва, Музей В. И. Ленина; вариант — ГТГ). Художник чрезвычайно бережно подошел к решению ответственной задачи. Стремясь быть возможно более достоверным, он фиксирует мельчайшие подробности в облике Ленина и обстановке его рабочего кабинета в Смольном.

Обстоятельность и точность повествования вносят в картину ощущение сосредоточенного внимания, простоты и правды изображенного. Художник передает ощущение напряженной работы вождя, чуткую тишину его кабинета, скромная обстановка которого как бы аккомпанирует деловой рабочей атмосфере. Эта картина как нельзя лучше раскрывает особенности творческого метода Бродского. В поисках выразительного художественного образа он исходит из документально верной передачи предметного мира и облика человека. В лучших работах художник достигает большого художественного обобщения, ему удается показать историческую значительность изображенных событий и людей.



А. М. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. 1930 г. Москва, Центральный музей В. И. Ленина

илл. 59

Наряду с Бродским немало художников стремилось запечатлеть в своих полотнах образ В. И. Ленина. Александр Михайлович Герасимов (1881 — 1963) изобразил Ленина в своей известной картине «В. И. Ленин на трибуне» (1930; Москва, Музей В. И. Ленина) в героико-романтическом плане. Художник намеренно отходит от бытовой трактовки образа. Великий вождь революции представлен на фоне клубящихся облаков, в окружении алых знамен, обращающимся с речью к народу, заполнившему площадь. Произведение А. Герасимова отличается динамичностью композиционного решения, контрастностью цветовых сочетаний, что усиливает эмоциональную напряженность образа. Выразительный силуэт фигуры Ленина, в которой ощущается страстный порыв, решительный жест рук, движение чуть приподнятой головы — рисуют образ народного трибуна, способного воспламенять массы, направлять их на борьбу, на решение больших дел.



Ф. С. Богородский. Беспризорный. 1925 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 56 б



П. П. Соколов - Скаля. Путь из Горок. 1929 г. Москва, Центральный музей В. И. Ленина

илл. 58 а

Помимо названных мастеров многие живописцы разрабатывали в 20-х гг. историко-революционные темы. Среди них Г. К. Савицкий (1887 — 1949) — автор картины «Первые дни Октября» (1929; филиал Музея В. И. Ленина в Ульяновске), где запечатлены образы часовых революции.

Впечатляющие произведения созданы были Павлом Петровичем Соколовым-Скаля (1899 — 1962) — художником-романтиком, которому близки сильные и яркие характеры. В полотнах «Таманский походя (1927; Москва Музей Советской Армии), «Путь из Горок» (1929; Москва, Музей В. И. Ленина) и более поздней работе — «1919 год. Рабочий отряд» (1937) — Соколов-Скаля умело компонует массовые сцены, стремясь к выразительности рассказа, созданию приподнятого эмоционального состояния и драматической напряженности. Ф. С. Богородский (1895 — 1959) посвящает свои картины революционным матросам, восхищаясь силой их духа, несгибаемостью, сознанием революционного долга («Матросы в засаде», 1927, ГРМ). Впечатляющий цикл портретов беспризорных создал Богородский в это же время. Интересные картины историко-революционного жанра созданы М. И. Авиловым, Н. С. Само-кишем, П. М. Шухминым и рядом других мастеров.



К. С. Петров-Водки н. 1918 год в Петрограде. 1920 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл.55 а



К. С. Петров - Водкин. Смерть комиссара. Фрагмент. 1928 г.
Москва, Центральный музей Советской Армии

илл. 55 б

Новая жизнь самым решительным образом оказывала влияние на творчество мастеров живописи. Немало художников, склонных к формальным экспериментам, постепенно переходило на позиции реального, непредвзятого взгляда на действительность. Характерна в этом отношении эволюция К. С. Петрова-Водкина. До Октября этому художнику было присуще стилизаторство наряду с очень искренним стремлением выразить свое сердечное и чистое отношение к миру и человеку. После революции окружающая жизнь властно захватывает художника, требует от него ответа на самые жгучие вопросы. Так возникают картины «1918 год в Петрограде» (1920; ГТГ), «Смерть комиссара» (1928; Москва, Музей Советской Армии) и «1919 год. Тревога» (1934 — 1935; ГРМ). В последнем полотне Петров-Водкин достигает большой конкретности в передаче обстановки, а главное — переживаний героев. Рабочая семья изображена в момент надвигающейся опасности — видимо, город занимают белогвардейцы. Чистые краски картины сообщают особую ясность ее эмоциональному содержанию.

Пример Петрова-Водкина показывает плодотворность и ценность обращения художников к событиям и явлениям окружающей действительности. Лишь те советские живописцы добивались важных успехов, которые ощущали пульс жизни. Они активно вторгались в действительность, шли на заводы и фабрики, жадно следили за изменениями, которые происходили вокруг, отмечали новые черты в облике людей, в их взаимоотношениях, в их чувствах, мыслях и переживаниях.



Е. М. Чепцов. Заседание сельской ячейки. 1924 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 56 а

Одно из первых полотен, в котором увидено это новое, — картина «Заседание сельской ячейки» (1924; ГТГ) Е. М. Чепцова (1874 — 1950). Это скромное произведение восходит к жанру русских передвижников обстоятельным рассказом, выразительной характеристикой действующих лиц, проникновенным характером повествования. Но вместе с тем

здесь все иное, незнакомое мастерам 19 в. Художник изобразил маленькую сцену деревенского клуба, оформленную декорациями, которые служат самодеятельному театральному коллективу. И хотя изображено рядовое собрание коммунистов деревни, эти декорации сообщают рассказу нарядность и необычность.

Тонко характеризует художник действующих лиц, в том числе оратора, недавнего фронтовика, а теперь деревенского активиста. Весь его облик свидетельствует о нелегкой жизни и в то же время огромном энтузиазме и глубокой искренности чувств. Картина Чепцова — пример нового, советского жанра. Художника интересует прежде всего общественная деятельность крестьян. Особый смысл есть в том, что Чепцов изобразил своих героев на сцене. Главный герой — оратор — словно обращается к зрителям, давая им возможность осознать новое в действительности, в общественных отношениях на селе — словом, то значительное, что пришло с революцией и что решительно изменило жизнь.

Чепцов строит картину на сюжетной занимательности рассказа, на взаимоотношениях убедительных, жизненных характеров. По этому же пути идет немало советских живописцев в первые годы революции. К ним принадлежат А. В. Мора-вов (1878 — 1951), П. П. Беньков (1879 — 1949), К. Д. Трохименко (р. 1885), С. В. Рян-гина (1891 — 1955), В. В. Волков (р. 1881) и многие другие.

В советской жанровой живописи прокладывает себе путь также и иная линия, где художник, не пренебрегая рассказом, большое внимание уделяет живописно-пластической характеристике образа человека, его окружения, природного и предметного мира. К такого рода художникам относится П. П. Кончаловский. Как уже говорилось в главе, посвященной русскому искусству начала века, в творчестве Кончаловского сочетались жадное стремление передать окружающее во всей силе его красочного богатства и тенденция ограничить изображение предметного мира и человека декоративно-пластической характеристикой. После революции эта

ограниченность постепенно исчезает. Художник все больше сближается с жизнью, пишет портреты, работает над пейзажем, жанровой композицией. Особенно примечателен новгородский цикл полотен Кончаловского, созданных в середине 20-х гг. (картины «Новгородцы», 1925, собственность семьи художника; «Возвращение с ярмарки», 1926, Москва, Музей коневодства; пейзажи «Антоний Римлянин», 1925, собственность семьи художника; «София Новгородская», 1925, и др.). В этом цикле, как и во многих других жанровых и пейзажных полотнах, художник прославляет жизнь в ее самых различных проявлениях, выступает живописцем, умеющим с помощью интенсивных красочных сочетаний создать представление о плодоносной силе земли, о человеке, исполненном жизненной энергии. Кончаловский обрел свое лицо, обратившись к русской природе и русскому человеку.



П. П. Кончаловский. Домик Петра Великого в Летнем саду. 1931 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 69 а



П. П. Кончаловский. Натюрморт. Мясо, дичь и овощи у окна. 1937 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 69 б

В 30-е гг. художник работает в области исторической картины, портрета, пейзажа, натюрморта. Прекрасны изображения «мертвой натуры» Кончаловского, которая под

его кистью искрится жизнью, вселяет чувство восхищения силами изобильной, щедрой природы, ее богатством и разнообразием. Звонкими сочетаниями насыщенных красок художник сообщает удивительную свежесть и пышность своим букетам сирени. В соединении различных предметов, растений, овощей, дичи он находит убедительные различия и вместе с тем ту общность, которую сообщает им связь с человеком (натюрморт «Мясо, дичь и овощи у окна», 1937; ГТГ).



П. П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской (в розовом). 1925 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 68

Кончаловский-портретист отмечает в человеке характерное и ярко своеобразное. Таковы, например, его портреты П. П. Кончаловской (в розовом) (1925) и А.Н.Толстого (1941; оба — ГТГ). В годину суровых испытаний, когда советский народ в смертельной борьбе с фашизмом отстаивал свободу и независимость, Кончаловский обратился к образу человека-творца, жизнелюбивого, уверенного в своем будущем. Особенно показателен в этом отношении «Автопортрет» (1943; ГТГ). Кончаловский изобразил себя за работой, с кистью в руке. Внушительная фигура занимает почти весь холст. В ее постановке, в жесте положенной на бедро правой руки ощущается свобода, артистический размах. Мощью жизни веет от созданного художником образа. Этому помогает звучный, мажорный колорит, который сообщает «Автопортрету» напряженность и внутреннюю энергию.

Творческая эволюция, которую проделал в 20 — 30-х гг. Кончаловский, во многом характерна для ряда живописцев его круга. Это относится, например, к великолепному пейзажисту Александру Васильевичу Куприну (1880 — 1960), работы которого начала 20-х гг. отличало экспериментирование в области формы, но который смог прийти в конце этого десятилетия к созданию полнокровных реалистических образов крымской природы и лучших для этого времени индустриальных пейзажей (начало 30-х гг.).



А. В. Куприн. Беасальская долина. 1937 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 63 а



И. И. Машков. Снедь московская: хлебы. 1924 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 63 б

Огромный интерес к живописно-пластической выразительности образа свойствен И. И. Машкову. В полотнах «Снедь московская: хлебы», «Снедь московская: мясо, дичь» (оба — 1924 г.; ГТГ) Машков прославляет изобилие природы, выступает певцом человеческого труда, направленного на благо людей. Эти работы покоряют пластической силой, мастерством передачи фактуры предметов. Машков здесь — подлинный мастер-реалист, исполненный душевного здоровья, влюбленный в жизнь.

Менее сложен был путь живописцев, которые и до революции шли в русле демократических устремлений русской культуры. Особенно это относится к мастерам портрета.



С. В. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 52

Советская портретная живопись уже на первых этапах своего развития обладает существенными особенностями. Ей свойственно глубокое проникновение вс внутренний мир человека, стремление показать светлые стороны его натуры, а главное — раскрыть его общественное лицо. Эти черты можно отметить в прекрасных портретах С. В. Малютина. Малютин пришел в советское искусство прославленным портретистом и автором многих жанровых полотен. После Октября он активно включился в строительство новой культуры и стал одним из инициаторов организации АХРР. В первых же своих портретах, написанных в годы гражданской войны и в начале 20-х гг., Малютин проявил себя художником, тонко чувствующим изменения в характере и облике людей новой, советской эпохи. Его портрет Д. А. Фурманова (1922; ГТГ) — одно из лучших произведений советской портретной живописи. Привлекает в этом полотне сочетание человечности и одухотворенности образа с убедительностью общественной характеристики. Фурманов предстает человеком глубокого и тонкого интеллекта, натурой поэтической. Но это и патриот, гражданин, суровый воин эпохи гражданской войны.

Большим мастерством отличаются портреты другого старейшего советского живописца — В. П. Мешкова (1867 — 1946), особенно его портрет В. Р. Менжинского (1927; ГТГ). Своеобразное явление в живописи 20-х гг. представляют собой работы Е. А. Кацмана (р. 1890). В его картине «Калязинские кружевницы» (1928; ГТГ) точность и четкость портретных характеристик сочетаются с определенным сюжетным решением. Это произведение отличается ясностью сюжетного замысла и его воплощения.



Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 57

Значительную роль в формировании советской живописи сыграли работы Георгия Георгиевича Ряжского (1895 — 1952). Созданные им портреты-типы оказали влияние на дальнейшее развитие советской портретной живописи. В лучших полотнах — «Делегатка» (1927; ГТГ) и «Председательница» (1928; ГТГ) — Ряжский достигает значительности образа простой советской женщины-общественницы. Это совершенно новый тип человека, отдающего всего себя великому делу строительства нового общества. Перед зрителями предстают женщины 20-х гг., Энергичные, исполненные душевного благородства, достоинства и уверенности в своих силах. Искусство прошлого не знало таких образов. Они рождены советской действительностью, чувством всенародной ответственности за судьбы родины, борьбой за социализм. Художественной убедительности Ряжский достигает живописным воплощением замысла. Колорит в его произведениях непосредственно участвует в характеристике образа, помогая раскрытию жизнерадостного, волевого характера изображенных женщин и в то же время создавая исполненную свежести Эмоциональную атмосферу.

Во всех жанрах живописи в 20-х гг. происходили важные и новые процессы. Это относится и к пейзажу, где перед художником стояла задача создания картины большого общественного содержания. Хотя в пейзаже и особенно в натюрморте в 20-е гг. давали о себе знать разного рода формалистические тенденции, в этих жанрах уже в начале развития советской живописи, как это можно было видеть на примере творчества А. А. Рылова, проявились здоровые и чрезвычайно плодотворные искания.

В области пейзажа трудились многие художники старшего поколения, еще до революции работавшие в традициях русских пейзажистов-реалистов второй половины 19 — начала 20 в. Одним из таких мастеров был К. Ф. Юон. Он работал в самых различных жанрах — историко-революционном, бытовом, писал портреты, много и плодотворно трудился в

области театрально-декорационной живописи. Произведения Юона отличаются декоративностью, в которой раскрывается красочное богатство мира, остротой видения окружающего. Художник замечает характерное в людях, в городском и сельском пейзаже. В картине «Подмосковная молодежь» (1926; ГРМ) он любуется жизнерадостными, исполненными внутреннего здоровья лицами девушек. В полотнах «Вузовцы» (1929), «Штурм Кремля в 1917 году» (1947) (обе — в ГТГ), как и в последних работах художника, например в картине «Утро индустриальной Москвы» (1949; ГТГ), Юон удивительно свежо умеет видеть новое в жизни и сочетать это новое с опять-таки по-новому увиденным традиционным архитектурным пейзажем. Сельская природа в картинах Юона всегда оживлена присутствием человека. В одном из лучших своих пейзажей «Конец зимы. Полдень» (1929; ГТГ) художник одухотворил истинной поэзией простой подмосковный мотив. Гармоничное сочетание звонких красок, обобщенность и пластичность живописного языка сообщают художественному строю картины особую действенность, повышенное эмоциональное звучание.



К. Ф. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл.62

Рядом с Юоном работали такие превосходные пейзажисты, как В. Н. Бакшеев (1862 — 1958), В. К. Бялыницкий-Бируля (1872 — 1957), Н. П. Крымов (1884 — 1954) и многие другие мастера, в произведениях которых нашли выражение высокие патриотические идеи советского общества. В своих пейзажных

образах они славили родную страну, поднявшуюся к новой жизни. В творчестве пейзажистов старшего поколения отразились благородные чувства советских людей, их светлый взгляд на окружающее, их поэтическое отношение к миру, что проявлялось в выборе характерных мотивов среднерусской полосы, в гармонии красочных сочетаний, в ясности и точности художественных средств.

Меняющийся на глазах облик Родины волновал художников и заставлял их по-новому взглянуть на возможности пейзажной живописи. В 20 — 30-х гг. были созданы значительные произведения в области индустриального и городского пейзажа. Картина художника Б. Н. Яковлева (р. 1890) «Транспорт налаживается» (1923; ГТГ) запечатлела скромную железнодорожную станцию, где совсем недавно стояли в бездействии локомотивы, где все свидетельствовало о заброшенности и разрухе. Но вот опять поднялись к небу дымки паровозов, зашагали по путям люди, станция ожила. Так в непритязательном мотиве Яковлев отразил существенные черты новой действительности.



Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923 г. Москва, Третьяковская галлерея

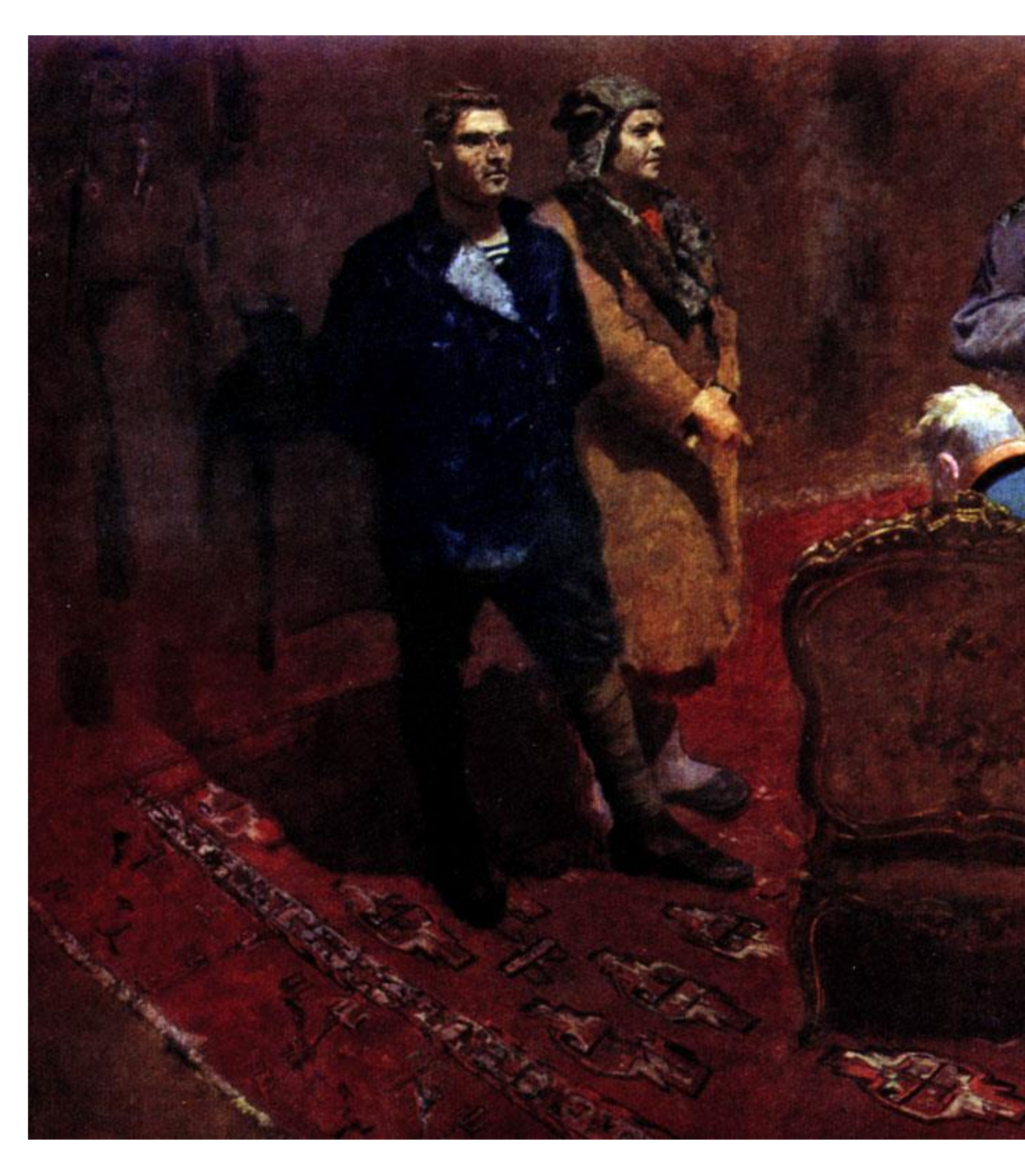
илл. 58 б

Индустриальный пейзаж стал увлекать все большее число художников. Интересные и новые по мотивам индустриальные пейзажи были написаны В. В. Крайневым (1879 — 1955), П. И. Котовым (1889 — 1953), Ф. П. Терлемезяном (1865 — 1941) и многими другими художниками разных республик.

К началу 30-х гг. советская живопись достигла значительных успехов и вышла на широкую дорогу

социалистического реализма. Огромная роль принадлежит в искусстве 30-х гг. Борису Владимировичу Иогансону (р. 1893) — ученику Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, сумевшему глубоко осознать величие революции и создать произведения, отличающиеся образным богатством и великолепным живописным мастерством. Уже в 20-е гг. Иогансон написал ряд картин, поставивших его в первые ряды советских художников. Он широко использовал достижения русской реалистической живописи предреволюционной поры. Особенно близки ему оказались художники-передвижники с их склонностью к выразительным психологическим характеристикам, умелой сюжетной и композиционной режиссурой, социально-общественной заостренностью замысла.

В некоторых своих произведениях Иогансон обращается к непосредственно окружавшим его явлениям. В жанровой картине «Рабфак идет» (1928; Киев, Музей русского искусства) он создал образы молодежи, жадно тянущейся к знаниям. Остроконфликтный сюжет лежит в основе его картины «Советский суд» (1928; ГТГ). Но главный интерес Иогансона сосредоточивается на историко-революционной теме. В монументальном полотне «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1929; ГТГ) он дает картину жизни народа в тяжелое время гражданской войны. С беспощадным реализмом рисует художник изможденных, голодных людей, затерянных на просторах огромной страны. Но смысл картины в ином. Художник как бы говорит, что, несмотря на разруху, на великие страдания народные, правда восторжествует, что народ в силах преодолеть лишения во имя светлой и благородной цели.



Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 104 и 105.

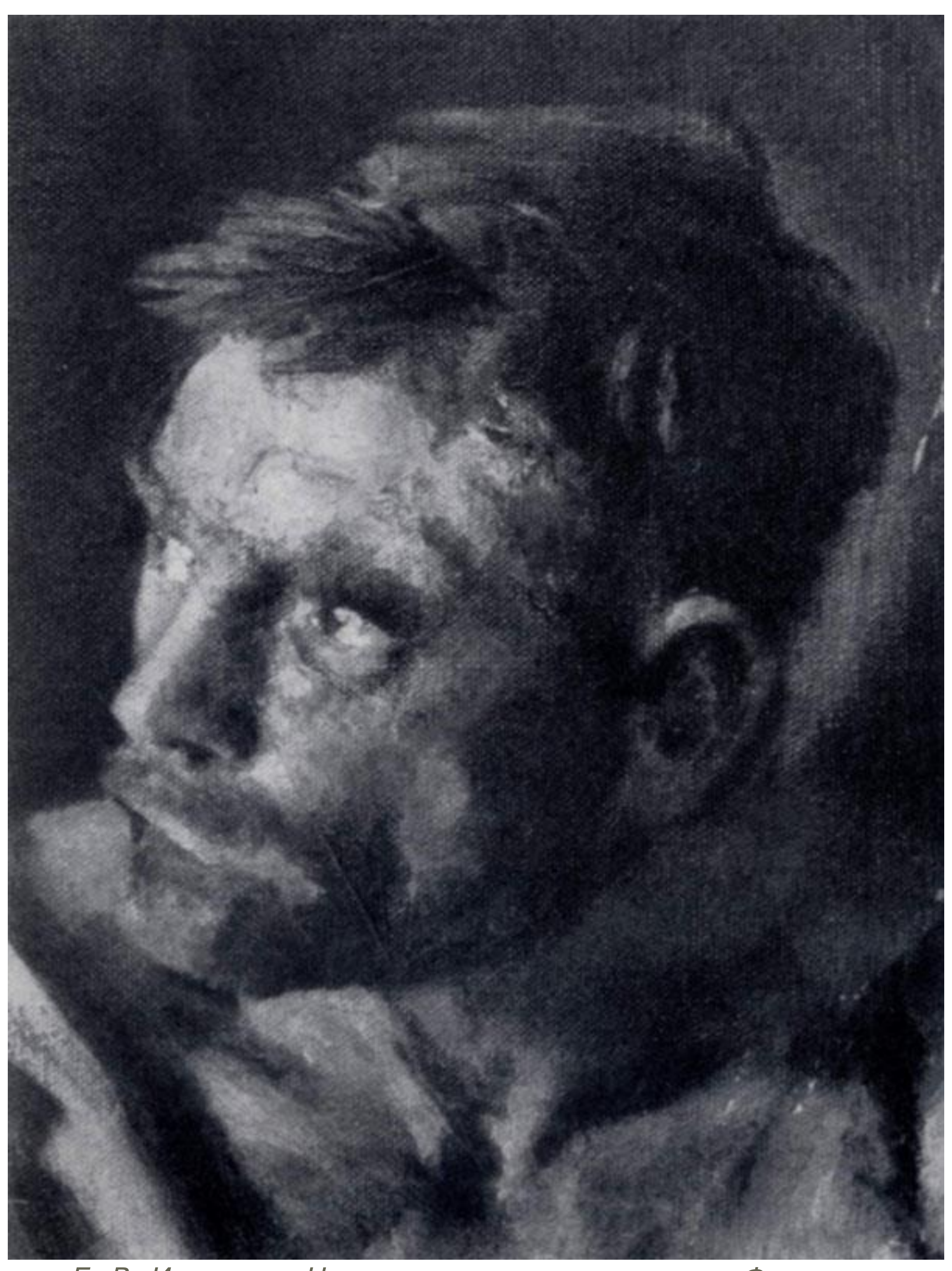
Две картины определили выдающееся место Иогансона в советском искусстве — «Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937; обе — ГТГ). Эти полотна свидетельствуют о зрелости искусства социалистического реализма, которому стало под силу передать великий исторический оптимизм эпохи победы социализма. В картине «Допрос коммунистов» перед зрителем развертывается поистине захватывающая героическая драма. Две социальные силы выступают в этом произведении, противостоя друг другу: коммунисты, вызванные на допрос, и белогвардейцы, чувствующие себя хозяевами положения. Прямодушие, несгибаемость, убежденность главных героев картины прекрасно выражены их гордыми позами и выражением лиц. Художник достигает в этих образах большой психологической глубины. Чрезвычайно выразительно композиционное решение картины. Левой части полотна со спокойно стоящими коммунистами противопоставлена правая часть, с ее изломанными линиями и тревожными вспышками холодных тонов, отчего в этой группе создается ощущение неуверенности, неустойчивости. Хотя коммунисты — пленники, они словно наступают на белогвардейцев. Таким образом художник утверждает мысль о неизбежности победы тех сил, на стороне которых будущее. Но художник не прямолинеен. Он дает почувствовать, что его героев ждет жестокая расправа. Об этом напоминает офицер в черкеске, замахнувшийся стеком на пленников. Мерцающий различными оттенками красного и коричневого, общий колористический тон полотна нарушается ударами синего, еще более усиливающими состояние напряженности, которым полна картина.

В картине «Допрос коммунистов» Иогансон выступает художником, глубоко почувствовавшим в личных судьбах людей отражение больших исторических событий. Это произведение наталкивает на философские обобщения, не теряя своей жизненной выразительности и предметной ощутимости изображенного.



Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937 г. Москва. Третьяковская галлерея.

илл. 60 а



Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. Фрагмент

илл. 60 б

Картина «На старом уральском заводе» посвящена времени пробуждения классового самосознания у русских рабочих. Как и в картине «Допрос коммунистов», в основу здесь положен остроконфликтный сюжет. Главный герой произведения — рабочий на первом плане, с ненавистью смотрящий на «хозяина». С большой художественной и исторической правдой воссоздал Иогансон тип русского пролетария, начинающего осознавать свою силу, свое человеческое достоинство. Именно ему принадлежит будущее, а не расплывшемуся заводчику, с пренебрежением оглядывающему рабочего. Картина великолепна в живописном отношении. Художник передал сумрачную атмосферу помещения старого уральского завода. Смелыми ударами кисти вылепил он фигуры, дал почувствовать с предельной осязательностью фактуру предметов, одежды. Это сообщило картине огромную жизненную убедительность.

В полотнах «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе» Иогансон суммировал достижения советских живописцев, разрабатывавших историко-революционную тему. Вместе с тем он достиг нового художественного качества, создав произведения, исполненные жизни и огромного социального содержания. Художник показал великую движущую силу истории — народ в лице его типических представителей. Новый герой под кистью Иогансона обрел жизненную полноту и индивидуальную характерность.

Творчество Иогансона во многом определило развитие не только исторической живописи. Мастерство создания большой тематической картины, выразительное сюжетное решение, глубина психологической характеристики образов людей — все это было взято на вооружение советскими живописцами, обогатило их язык, дало им возможность решать самые различные художественные задачи.

Велико значение в развитии советской живописи искусства Александра Александровича Дейнеки (р. 1899). Уже в начале творческого пути его увлекла задача выразить современные ритмы жизни, дать представление об окружающем динамикой

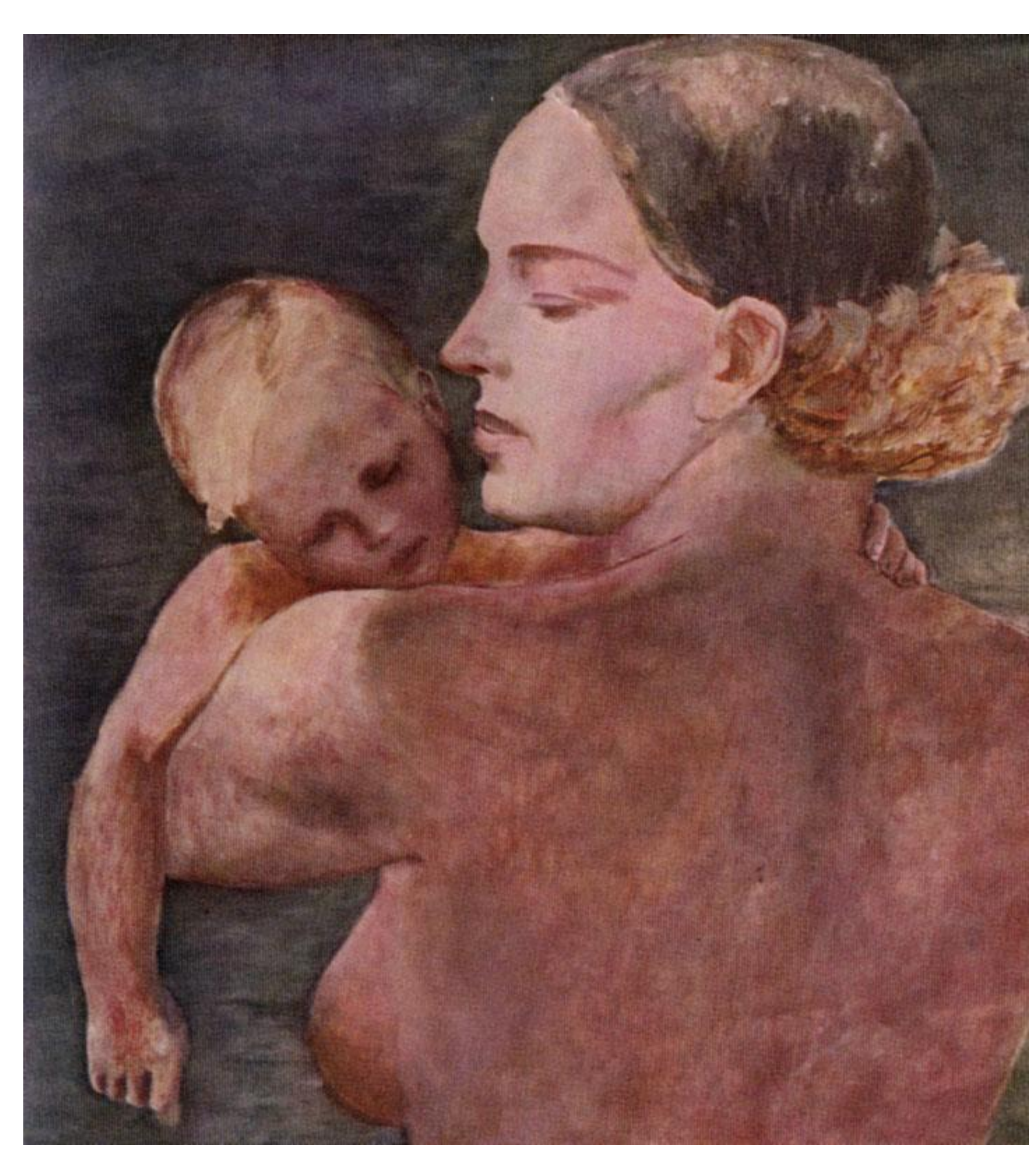
форм, выразительностью колорита. Хотя некоторые работы художника 20-х гг. страдают излишней «обнаженностью» «индустриальных» ритмов и схематичностью образа человека, Дейнеке удалось передать стремительное движение и внутреннюю напряженность окружающей жизни, достичь мужественной ясности художественных образов. Дейнека много работал в журналах в качестве иллюстратора и рисовальщика, увлекался плакатом.



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 г. Москва, Центральный музей Советской Армии

илл. 64

В 1928 г. Дейнека написал картину «Оборона Петрограда» (Москва, Музей Советской Армии), занявшую почетное место в истории советской живописи. Художник передал в этом полотне суровый дух эпохи гражданской войны. Четкий, строгий ритм направляющихся на фронт рабочих и работниц, противопоставленных медленно и неуверенно возвращающимся раненым, усиливает напряженность художественного образа картины. Хотя рабочие воспринимаются главным образом в своей ясно расчлененной массе, художник лаконичными штрихами подчеркивает их индивидуальные отличия, их суровые, сосредоточенные лица. Общему характеру железной стойкости и решительности вооруженного народа, революционно-романтическому пафосу, которым овеяно это полотно, как нельзя лучше отвечает скупость колорита, построенного на черно-белых отношениях, чуть оживленных коричневым в лицах и одежде.



А. А. Дейнека. Мать. 1932 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 112 и 113.

Особая графичность живописной манеры, мастерство создания образа лаконичными средствами являются отличительными качествами искусства Дейнеки. Но вместе с тем оно широко по своему эмоциональному диапазону. В некоторых работах Дейнеки ощущаются глубоко лирические ноты. Картина «Мать» (1932; ГТГ) полна тишины и величавого чувства материнской любви. Острота наблюдений, стремление к драматической напряженности, умение выразить большую мысль с помощью контраста, выразительного жеста, резкого сопоставления великолепно проявилась в работах 1935 г., созданных на основе поездки во Францию, Италию, Соединенные Штаты Америки.



А. А. Дейнека. Улица в Риме. 1935 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 65 а

Дейнека любит все здоровое, утверждающее жизнь. Окружающая действительность представляется ему торжеством разума, силы, могущества человека. Вот почему он вновь и вновь возвращается к теме спорта, где физическое совершенство человека отвечает его светлому оптимистическому взгляду на мир. В картине «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935) Дейнека изобразил выбегающих из воды молодых рабочих. Картина напоена ярким солнцем, радостью, светом. В стройных юношах, полных сил и молодого задора, художник выразил ликующее чувство жизнеутверждения. Одним из лучших произведений Дейнеки является картина «Будущие летчики» (1938; ГТГ). Ощущение простора, свободы, радостного подъема вызывает это полотно, где изображены загорелые дочерна мальчишки, упоенно следящие за маневрами гидропланов над морем.



А. А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 65 б

Драматические стороны дарования художника с новой силой обнаружились в годы Великой Отечественной войны. Выразительна картина Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942) с ее динамичным изображением ожесточенной рукопашной схватки, ярости и напряжения боя. Но особенно впечатляюща картина «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941; ГТГ). В этом суровом городском пейзаже с пустыми глазницами окон словно застывших в тревожном ожидании домов, с жестким, колючим ритмом противотанковых надолб, с мчащимся по опустевшим улицам грузовиком — удивительно

точно передана атмосфера прифронтового города, подготовившегося к защите и — если нужно — к смертельной схватке.

Во многих станковых произведениях Дейнеки видна склонность художника к монументальным формам живописи. И действительно, уже в 30-х гг. Дейнека проявил себя великолепным мастером-монументалистом. Весьма интересно его панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, где представлен лыжный пробег Улан-Удэ — Москва. Свободные и вместе с тем четкие ритмы, умелая компоновка фигур и предметов пейзажа отличают это произведение. Одним из первых среди советских мастеров Дейнека обратился к мозаике. Удачны мозаичные панно художника в подземном зале станции «Маяковская» Московского метро. В этих панно, представляющих в целом «День Советской страны», Дейнека проявил себя изобретательным и оригинальным мастером монументальной композиции.

Как уже говорилось, в 30-е гг. монументальная живопись успешно развивается. В этой области работает много интересных мастеров, в том числе и художников старшего поколения. К ним относится Е. Е. Лансере, художник разностороннего и богатого дарования. Еще до революции он создал серию иллюстраций к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат», пополненную впоследствии рядом новых рисунков. Глубокое проникновение в содержание повести, колоритность типов, блестящее графическое мастерство сделали эту работу Лансере поистине классическим произведением искусства иллюстрации. Работая на Кавказе, Лансере создал немало рисунков, отмеченных остротой жизненных наблюдений и выразительностью графических решений.

Начиная с 30-х гг. Лансере все больше внимания уделяет монументальной живописи. Он исполняет роспись зала ресторана Казанского вокзала в Москве (1934). Богатство фантазии, ясность, цельность и определенность замысла, воплощенного в пластически выразительных образах, сообщают этому произведению Лансере значительность и

гармонию зрелого искусства. В центре плафона помещена композиция «Единение трудящихся», а в десяти панно на сводах художник рассказывает о различных краях Советской страны. Все композиции связаны единым содержанием — прославлением великого народа, поднявшегося к созиданию, к новой, свободной жизни. Художественное единство росписи достигается Лансере умелым расчетом, благодаря которому центральное панно не лишает композиции на сводах самостоятельного значения. Вместе с тем всю роспись пронизывает общий линейный и цветовой ритм.

В 1935 — 1937 гг. Лансере работает над грандиознЬш плафонозг ресторанного зала гостиницы «Москва». Сюжет росписи — ночной карнавал — дал возможность художнику проявить свое мастерство в создании богатой по краскам декоративной композиции с эффектным использованием двух источников света. Плафон Лансере, отвечая характеру и назначению парадного ресторанного зала, оставляет торжественное и радостное впечатление. В своих поисках в области монументальной живописи Лансере опирался на достижения классического искусства. Но создание иллюзии огромного пространства, прорыв потолка, объемность и пространствен-ность всех форм, сложность ракурсов и свободу расположения фигур он использовал для создания композиций, глубоко созвучных по своему эмоциональному строю времени 30-х гг.

Наиболее значительные станковые работы выполнены Лансере в годы Отечественной войны. Это пять картин, объединенных в серию «Трофеи русского оружия» (1942; ГТГ). В полотнах «После Ледового побоища», «На Куликовом поле», «Полтавская победа», «1812 год», «Бойцы у трофейных орудий» запечатлены сцены после победных битв русского народа. Углубляясь в прошлое и постепенно подводя зрителя к событиям Великой Отечественной войны, художник утверждает патриотическую мысль о неизбежности победы в ожесточенной борьбе с фашизмом, исторические параллели в данном случае усиливают общее гражданское, патриотическое звучание серии. Напоминая о подвигах предков, Лансере

прославляет подвиг советского народа в жестокой войне 1941 — 1945 гг. В этих картинах Лансере выступает великолепным колористом, художником, способным глубоко проникать в исторический дух далекой эпохи. Свободно компонуя отдельные сцены, он в каждой из них добивается жизненности характеров.

В 30-х гг. обнаруживаются наиболее ценные стороны дарования художников, начало творческого пути которых порой падает еще на дореволюционное время. К ним принадлежит и воспитанник Московского Училища живописи, ваяния и зодчества Сергей Васильевич Герасимов (1885 — 1964). Начиная с 20-х гг. С. Герасимов упорно разрабатывал одну тему. Этои темой явились люди русской деревни. В лучших произведениях художник сочетает выразительность живописного языка и глубину характеристик. Таков «Колхозный сторож» (1933; ГТГ) — типический образ русского крестьянина, исполненного чувства собственного достоинства и нравственной силы.



С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. между стр. 128 и 129

С. Герасимов работал в 20 — 30-х гг. и в области историко-революционной живописи (картины «Октябрь», «Клятва партизан»; Москва, Музей Советской Армии). Однако наиболее

значительное его произведение — картина «Колхозный праздник» (1937; ГТГ). В этом полотне в полную силу проявился живописный талант мастера. Картина наполнена светом и воздухом и производит радостное, мажорное впечатление. Художник не задавался целью создать глубокие характеры людей. Главное, что ему хотелось, — это передать чувство праздничности, довольства, изобилия, которое стало определять жизнь деревенского коллектива. Впрочем, зритель живо ощущает, что перед ним люди 30-х гг., — настолько типична их внешность. И председатель колхоза, и сидящая около него девушка с орденом на груди, и колхозница, держащая в руках блюдо с пирогом, и парень с велосипедом — все эти современники Герасимова вошли в картину прямо из окружающей жизни. Прекрасный пейзажист, С. Герасимов показал колхозный пир на фоне раздольного среднерусского пейзажа. Это позволило ему проявить великолепное мастерство изображения фигур и предметов в пленэре.



С. В. Герасимов. Мать партизана. 1943 — 1950 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 73

Глубоко национальный, русский характер искусства С. Герасимова ярко обнаружился в картине «Мать партизана» (1943 — 1950; ГТГ). Нравственная стойкость, гордое сознание своего превосходства перед лицом врага, топчущего родную

землю, беззаветное мужество, вызывающее в памяти образ Ивана Сусанина, — все это удалось передать С. Герасимову с покоряющей силой. В последние годы С. Герасимов работает над историческими композициями. Его картина «За власть Советов» (1957) — свидетельство идейно-художественной зрелости мастера. В этом произведении выразительны характеристики партизан, группа которых выступает как нерасторжимое целое, как единая воля, направленная на победу революции.



С. В. Герасимов. Пейзаж с башней. Начало весны. 1940 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 72 а



С.В.Герасимов. К осени. 1953 г. Ленинград, Русский музей

илл. 72 б

В 30 — 50-х гг. в полную меру обнаружился талант С. Герасимова-пейзажиста. Серия можайских пейзажей художника — заметное явление советской живописи этих лет. В ней С. Герасимов проявил себя удивительно тонким поэтом русской природы, сумев как живописец по-новому увидеть и передать ее особенности. В картине «Ива цветет» (1950) природа в прозрачном весеннем уборе. Это полотно весьма

характерно для манеры художника. Хотя рисунок играет здесь существенную роль, основным является колорит, построенный на сочетании легких прозрачных тонов, оживленных ударами небольшого числа интенсивных красочных пятен (голубизна неба, яркость первой зелени). В некоторых пейзажах С. Герасимов добивается интенсивного звучания цвета. Это относится к полотну «Лето» (1955), где природа предстает в пору зрелости, когда силы земли обнаруживают себя звучностью красок, когда драгоценностью кажется зелень лугов, густая синева рек, голубизна бездонного неба.



М. В. Нестеров. Портрет С. С. Юдина. 1935 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 66 а

Значительные успехи были достигнуты в 30-е гг. советскими портретистами. Образ деятельного, энергичного человека, человека богатого душевного мира и благородства — вот идеал, к которому стремились портретисты этого времени. С

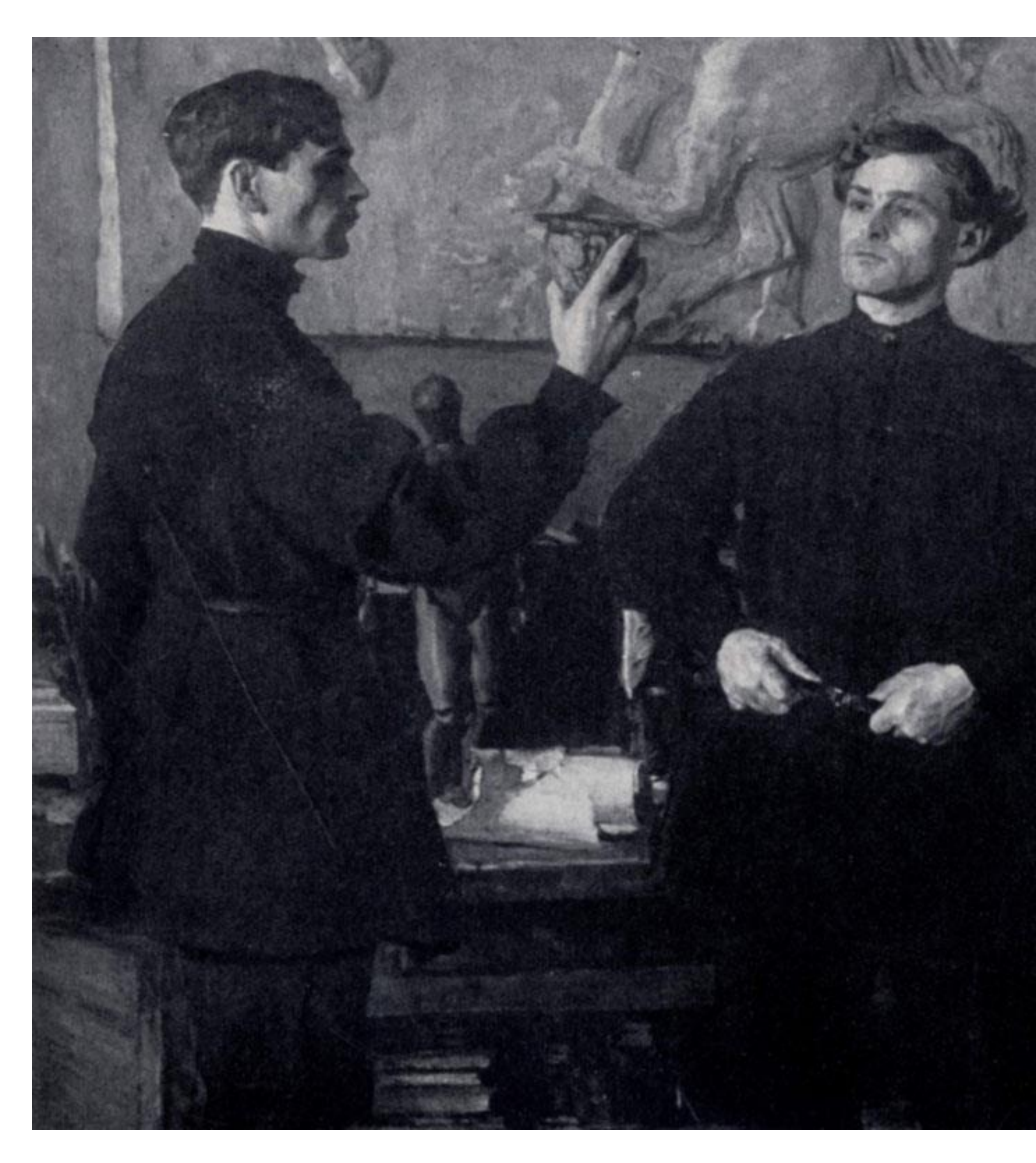
наибольшей глубиной этот идеал был воплощен в произведениях М. В. Нестерова. После революции Нестеров заново обрел себя как художник. Им создана галерея портретов советской интеллигенции, людей творческого труда, ученых, художников, артистов. Среди них хранящиеся в Третьяковской галлерее портреты братьев П. Д. и А. Д. Кориных (1930), С. С. Юдина (1935), И. Д. Шадра (1934), П. П. Павлова (1935), К. Г. Держинской (1937), Е. С. Кругликовой (1938), В. И. Мухиной (1940) и другие.



М. В. Нестеров. Портрет В. И. Мухиной. 1940 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 67

Люди в портретах Нестерова — это деятельные натуры, смысл жизни которых заключен в целеустремленных творческих поисках на поприще науки или искусства. Художнику свойственна необыкновенная острота художественного видения. Он умеет так поставить или посадить модель, что характерные черты человека выступают отчетливо и убедительно. Огромное внимание уделяет он жесту, выражающему определенный оттенок эмоционального состояния. Очень часто человек в портретах Нестерова изображается в привычной для него обстановке, что углубляет характеристику, делает ее разностороннее и полнее. Особую роль в произведениях Нестерова играет колорит, придающий пластичность форме, усиливающий Эмоциональную жизнь образа.



М. В. Нестеров. Портрет братьев П. Д. и А. Д. Кориных. 1930 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 66 б

Сложный по замыслу портрет братьев Кориных подкупает найденным в изображении этих двух художников внутренним единством. Братья любуются античной вазой, которую держит один из них в протянутой руке. Этот сосуд — композиционный центр портрета. К нему обращены взоры братьев, он находится на линии, делящей полотно на равные половины. Уже это придает композиционную ясность портрету, отчего он, несмотря на многочисленные подробности — книги и бумаги на столе, висящий на стене гипсовый слепок фрагмента фриза Парфенона и т. д., — не кажется многоречивым. В фигурах художников нет ничего внешне артистического. Тем сильнее ощущается их внутреннее горение, которое прекрасно передал Нестеров. В чистом профиле П. Д. Корина и в открытом лице его брата есть особая целеустремленность и самоуглубленность. В самой внешней строгости образов, в четкости их силуэтов и спокойной уравновешенности облаченных в темную одежду фигур, в сдержанности жестов есть классическая мера и ясность.

Совсем иной образ создал Нестеров в портрете И. Д. Шадра. Замечательный советский скульптор изображен в момент творческого раздумья. Шадр на секунду остановился, но эта остановка не создает впечатления застылости, покоя. Контрастным сопоставлением облаченной в темно-лиловый халат фигуры Шадра и мощного мраморного торса, чуть поднятой головой скульптора и красноречивым жестом его левой руки Нестеров передает состояние творца, готовящегося осуществить величественный замысел. Шадр предстает в портрете натурой импульсивной, эмоциональной. На его лице отражено вдохновение, он весь в стремлении выразить волнующую его мысль.



М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. между стр.144 и 145

Нестеров достигает жизненности портрета Шадра, изображая скульптора в действии. И в других своих работах художник избегает статичности композиции. Люди в его портретах жестикулируют, ведут немой разговор, обращаются к зрителю или невидимому собеседнику. Эта активность в полную силу ощущается в портрете академика И. П. Павлова. В напряженной позе великого физиолога, в положенных на стол руках с крепко стиснутыми пальцами чувствуется натура решительная, объятая внутренним горением. Открывающийся за террасой вид на домики поселка подчеркивает связь ученого с окружающим миром, лишает его образ замкнутости, изолированности и вместе с тем усиливает внутреннюю собранность, которая для него характерна. Трезвый ум ученого, ясность и убедительность его научных построений, наконец, энергичный и решительный характер Павлова — все это находит свое воплощение в композиционной стройности портрета, в холодноватом, прозрачном колорите.

Лучшие портреты Нестерова были созданы в 30-х гг. Художник уловил в своих современниках нечто типичное для советских людей того времени: напряжение творческих поисков, жажду деятельности, больших свершений. Тем самым он выразил в своих портретах важные черты эпохи, существенные особенности советского общества, идущего вперед.

Наряду с Нестеровым важную роль в формировании советской портретной живописи сыграл И. Э. Грабарь. Портреты Н. Д. Зелинского (1932; ГТГ), В. И. Вернадского (1935), С. А. Чаплыгина (1935; Москва, Академия наук СССР) и другие работы Грабаря отличаются вдумчивостью художественного замысла и выполнения. Выразительность образа создается внимательной фиксацией внешних черт портретируемого, что позволяет художнику точно и убедительно характеризовать человека. Свобода живописных решений дает возможность Грабарю достигать разнообразия и жизненной непосредственности изображений. Серьезность и глубина раскрытия большой идеи — качества, присущие и

картине Грабаря «В. И. Ленин у прямого провода» (1933; Москва, Музей В. И. Ленина).

Дар живописца блестяще проявился в пейзажных полотнах Грабаря. Его картина «Озеро» (1926; ГРМ) и другие покоряют свежестью восприятия природы, мастерством передачи ее различных состояний.

В 30-е гг. и в последующее время активно работает в жанре портрета А. М. Герасимов. Этот художник стремился достичь непринужденности и свободы в характеристике модели. В своих лучших портретах А. К. Тарасовой (1939), И.М.Москвина (1940), Б. Н. Яковлева (1951; ГТГ), М. П. Кристи (1951; ГТГ), Н. Г. Машковцева (1952), в групповом портрете старейших художников: И. Н. Павлова, В. Н. Бак-шеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Мешкова (1944; ГТГ) — Герасимов добивается предельной естественности и живости трактовки образа человека.



Ю. И. Пименов. Новая Москва. 1937г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 78 а

Пейзажная живопись претерпевает в 30-х гг. важные изменения. Художники стремятся к созданию синтетического, обобщающего образа родной природы. Вместе с этим идут

поиски отображения нового облика социалистической родины, меняющегося на глазах в результате созидательного труда народа, его успехов в строительстве социализма. По-новому сумел увидеть городской пейзаж Юрий Иванович Пименов (р. 1903). Как и Дейнека, Пименов уже в начале творческого пути стремился в своих произведениях выразить чувство нового в жизни страны и подчинял Этому художественные средства. Правда, в 20-х гг. многие его работы страдали схематизмом, обедненностью образа человека. Но в дальнейшем художник успешно преодолевает эти недостатки. Живое ощущение современности дает ему возможность свежо и непосредственно видеть окружающее. Так возникает одно из лучших полотен 30-х гг. — «Новая Москва» (1937; ГТГ). Пименов изобразил центральную площадь столицы и перспективу широкого проспекта с новыми зданиями, словно умытыми освежающим и бодрящи»! весенним ливнем. Поток машин, толпы пешеходов наполняют жизнью, движением этот городской пейзаж. Особенную динамичность придает картине композиционное решение. Изобразив на первом плане девушку за рулем автомобиля, художник включает зрителя в стремительное движение, в напряженный и шумный ритм жизни большого города. Прием резкого сопоставления первого и дальнего планов сообщает картине остроту. В то же время именно он помогает Пименову передать чувство нового. Соответствует общему замыслу и колористическое решение. Краски картины легкие, воздушные и вместе с тем насыщенные. Они вибрируют, переливаются, усиливая ощущение движения.

По мере развития советской живописи все большее значение приобретает творчество художников самых различных республик. Единство содержания искусства социалистического реализма, те общие принципы, которые лежат в основе творчества советских мастеров, не исключают своеобразия произведений художников различных национальностей, живущих на территории СССР. Мы уже упоминали украинца К. Д. Трохименко, армянского художника Ф. П. Терлемезяна, белорусского живописца В. В. Волкова. Значительное явление в живописи 20 — 30-х гг. — творчество М. С. Сарь-яна. М. С. Сарьян во многом определил развитие армянской советской

живописи. В 20-х гг. художник много работает в пейзажном жанре. Яркая декоративность его полотен передает особенности природы Армении. Уже в те годы Сарьян стремится запечатлеть новое в облике родной страны (картина «Старое и самое новое», 1929; ГРМ). Полотна Сарьяна полны жизнеутверждения, искренней любви к тому, что преображает привычный армянский ландшафт. Но не только и не столько в этом сильные стороны его произведений. Праздничная красочность сарьяновских полотен — это ликующая песнь, прославляющая свободный армянский народ, который ощутил свое единство и словно новыми глазами увидел свою прекрасную родину.



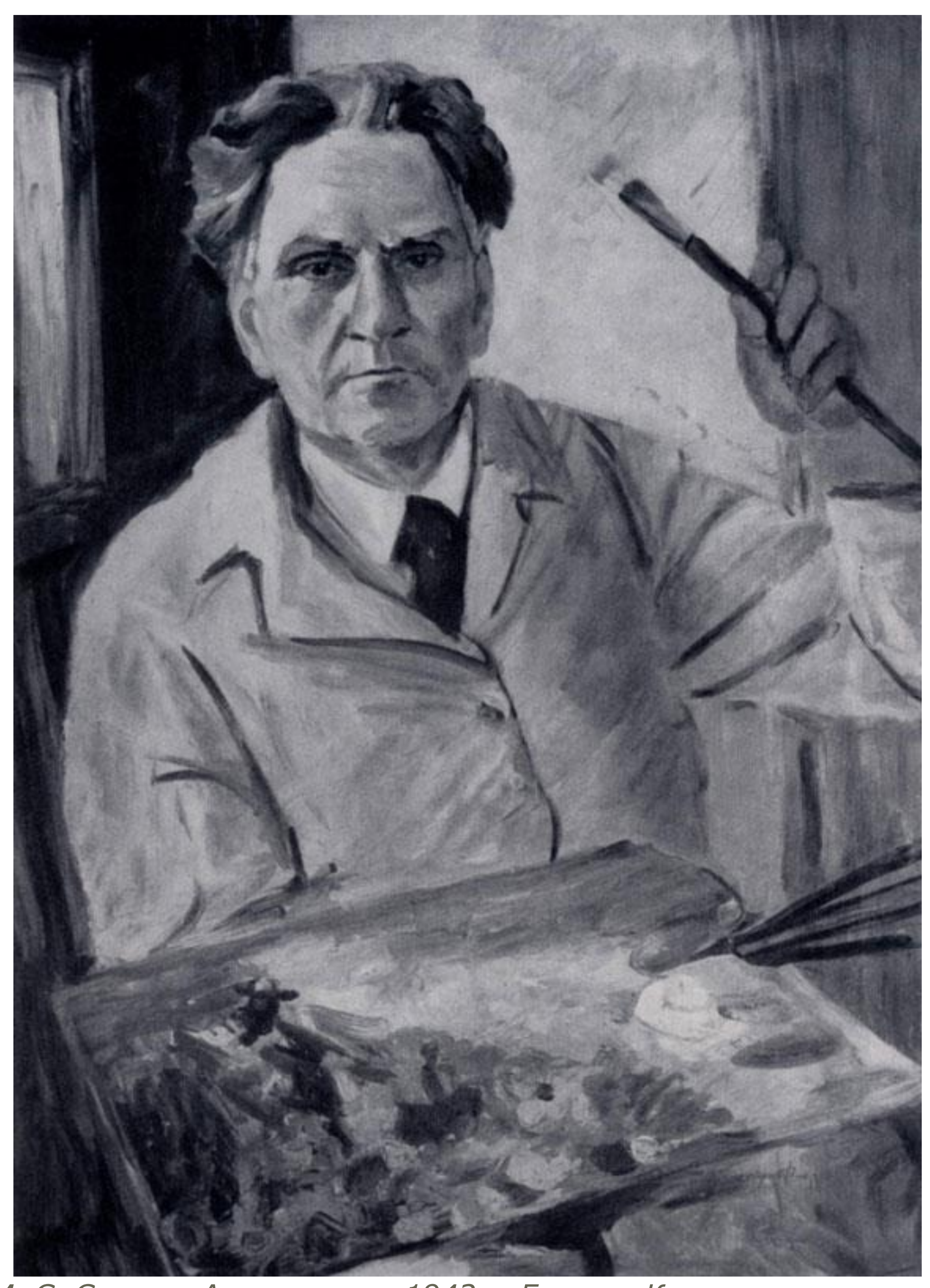
М. С. Сарьян. Горы. 1923 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 70 а



М. С. Сарьян. Старый Ереван. 1928 г. Ереван, Музей города

илл. 70 б



М. С. Сарьян. Автопортрет. 1942 г. Ереван, Картинная галлерея Армении

илл. 71

В 30 — 40-е гг. искусство Сарьяна обретает еще большую зрелость и цельность. Все больший интерес проявляет художник к образу человека. Отказываясь от второстепенных деталей, сосредоточивая внимание на наиболее впечатляющих индивидуальных особенностях модели, он добивается остроты передачи характера человека (портрет народного поэта Армении А. Исаакяна, 1940; Ереван, Картинная галлерея Армении). Оригинальным по форме и глубоким по концепции является «Автопортрет» Сарьяна (1942; Ереван, Картинная галлерея Армении). Новых успехов достигает художник в области пейзажа и натюрморта. С любовью изображает он залитые солнцем снежные вершины и утопающие в зелени долины Армении, особую прозрачность ее воздуха, древние сооружения и новостройки, прекрасно гармонирующие с окружающим ландшафтом («Южная зима», 1934, Москва, Музей искусства народов Востока; «Алавердский медеплавильный завод», 1935, Ереван, Картинная галлерея Армении; «Сбор винограда», 1937, Москва, Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, и другие). Великолепное чувство цвета и чуткость к декоративным возможностям колорита позволяют Сарьяну добиваться ярких художественных эффектов. Так, в натюрморте «Осенние цветы и фрукты» (1939; ГТГ) напряженное звучание ярких красок с большой силой передает красоту цветения и неиссякаемую щедрость природы.



М. С. Сарьян. Арарат из Двина. 1952 г. Москва, собрание А.И.Алиханова

илл. между стр. 152 и 153

Пейзаж занимает центральное место в творчестве Сарьяна и в послевоенный период. С годами художник не утрачивает силы своего искусства. Напротив, его картины становятся все более убедительными в живописно-пластическом отношении. Таковы полотна «Склоны Арагаца» (1951; ГТГ), «Арарат из Двина» (1952), «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (1952; Ереван, Картинная галлерея Армении). Природа выступает в них во всем своем красочном великолепии, вызывает подъем чувств, будит мысли о неистребимой, вечной красоте земли.

* * *

В годы Великой Отечественной войны советские живописцы работали с огромным творческим подъемом и напряжением. Героика сражений была передана во многих полотнах. Но не изображение ожесточенных битв явилось главным достижением живописи этого периода. Художники сумели в образах советских людей передать гуманистический смысл борьбы народа против фашистских захватчиков, раскрыть благородство и внутреннюю значительность советского человека, показать его нравственную силу. Особенной глубины раскрытия важных идей времени достиг в своих полотнах Аркадий Александрович Пластов (р. 1893). Еще в довоенные годы Пластов завоевал популярность своими полотнами из жизни колхозной деревни. Его картины «Колхозный праздник» (1937; ГРМ), «Колхозное стадо» (1938; Свердловская картинная галлерея), «Купание коней» (1938; Москва, Музей коневодства) свидетельствовали о глубоком проникновении в жизнь, стремлении к безыскусственности и простоте, большом живописном таланте. В произведениях военных лет художник достиг огромного драматизма и подлинно живописного воплощения больших мыслей и чувств.



А. А. Пластов. Фашист пролетел. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 160 и 161

Картина Пластова «Фашист пролетел» (1942; ГТГ) — одно из самых сильных полотен советской живописи времени Отечественной войны. Война предстает здесь в своем страшном обличье. Бессмысленность трагически оборванной жизни особенно впечатляюща на фоне мирной природы, в тихом уголке, где нет и намека на войну. Картина Пластова проникнута глубоким гуманистическим содержанием. В ней слышится проклятие войне. В то же время она вселяет чувство отвращения к убийцам, которым чуждо все человеческое, которые стоят на пути жизни и ее естественного течения.

Полотно «Фашист пролетел» замечательно в живописном отношении. Художник словно настраивает восприятие зрителя на определенный лад, изображая блекло-рыжую осеннюю траву, трепещущие на ветру желтые березки, затянутое в сизые облака сумрачное небо. Этот красочный аккорд помогает выразить щемящую боль - чувство невозвратимой утраты.

В картине «Жатва» (1945; ГТГ) Пластов передает скудость и тяжесть жизни деревни военных лет, когда мужчины ушли на фронт и тяжелый труд лег на плечи женщин, стариков и детей. С простотой и любовью рисует художник образы детишек и старика, расположившихся за скромной трапезой. Нелегка их жизнь, нелегок труд с помощью древних серпов и грабель. Но чувствуется в этой незамысловатой сценке, в этих людях и какая-то особая внутренняя значительность. Она коренится в человечности чувств, которые сумел выразить художник всем строем картины, в сердечности повествования. Иной эмоциональный строй определяет другую картину Пластова — «Сенокос» (1945; ГТГ). Буйная поросль трав, ликующий солнечный день, вольные движения косарей, сверкание ярких, насыщенных красок — все в этом произведении словно поет о великой победе в жестокой войне. В простой жанровой сцене художнику удается передать счастье наступившей мирной жизни, радость советского народа, с честью и славой вышедшего из тяжелых испытаний.



Кукрыниксы. Бегство фашистов из Новгорода. 1944 — 1946 гг. Ленинград, Русский музей

илл. 76

Значительные произведения были созданы в военные годы Кукрыниксами — -Михаилом Васильевичем Куприяновым (р. 1903), Порфирием Никитичем Крыловым (р. 1902) и Николаем Александровичем Соколовым (р. 1903). Этот прославленный коллектив художников до войны создал ряд полотен, отмеченных остротой сатирического разоблачения: триптих «Старые хозяева» (1937; ГТГ), картина «Утро офицера» (1938; Москва, Музей Советской Армии). В годы войны живопись Кукрыниксоз обретает особый драматизм. В картине «Таня» (1942 — 1947; ГТГ) художники изобразили героическую смерть отважной патриотки. В полотне «Бегство фашистов из Новгорода» (1944 — 1946; ГРМ) великолепный древний собор воспринимается как символ родины, выстоявшей в годину жестоких испытаний. Ничтожными выглядят фигурки вражеских солдат-поджигателей на фоне древнего сооружения. Удачно включены в композицию лежащие в снегу фигуры памятника «Тысячелетия России». Поднятая рука одной из них словно взывает о мщении. Пламя пожаров, освещающих белоснежные стены собора, придает картине зловеще-тревожное настроение.



Кукрыниксы. Конец. 1947 — 1948 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 77

И после войны Кукрыниксы обращались к темам недавнего прошлого. Их лучшим произведением несомненно является картина «Конец» (1947 — 1948; ГТГ), в которой запечатлена агония фашистской Германии. В подземных апартаментах

мечется Гитлер, парализованы его сподвижники. Все говорит о близком конце: беспорядок в комнате, висящая на шнуре забытая телефонная трубка. С необыкновенной психологической остротой характеризуют художники «действующих лиц»: возникшую, словно зловещее видение, фигуру Гитлера в темном проеме двери, тяжело осевшего в кресле старого генерала, лихорадочно обдумывающего безнадежное положение эсэсовца в форменной фуражке. Но это лишь средство раскрытия гораздо более глубокой мысли о крахе гитлеровской военной машины, о бесславной гибели третьего рейха, о позорном конце зарывшихся в землю извергов;, развязавших кровавую войну и повинных в гибели миллионов людей.

Трагические переживания советского народа явились темой многих живописных произведений военных и первых послевоенных лет. Правдива картина «После изгнания фашистских оккупантов» (1943 — 1946; ГТГ) Т. Г. Гапоненко (р. 1906), воспринимающаяся как торжественный и скорбный реквием. Драматическое напряжение, глубокое сочувствие людскому горю ощущаются в монументальном полотне «На большую землю» (1945) Я. С. Николаева (р. 1899). Трагизм переживаний и большая человечность есть в скромном полотне В. Г. Одинцова (1902 — 1957) «За Сталинград» (1945; ГТГ). Пафосом победы проникнуто полотно В. А. Серова, И. А. Серебряного и А. А. Казанцева «Прорыв блокады. 18 января 1943 г.» (1943; ГРМ).

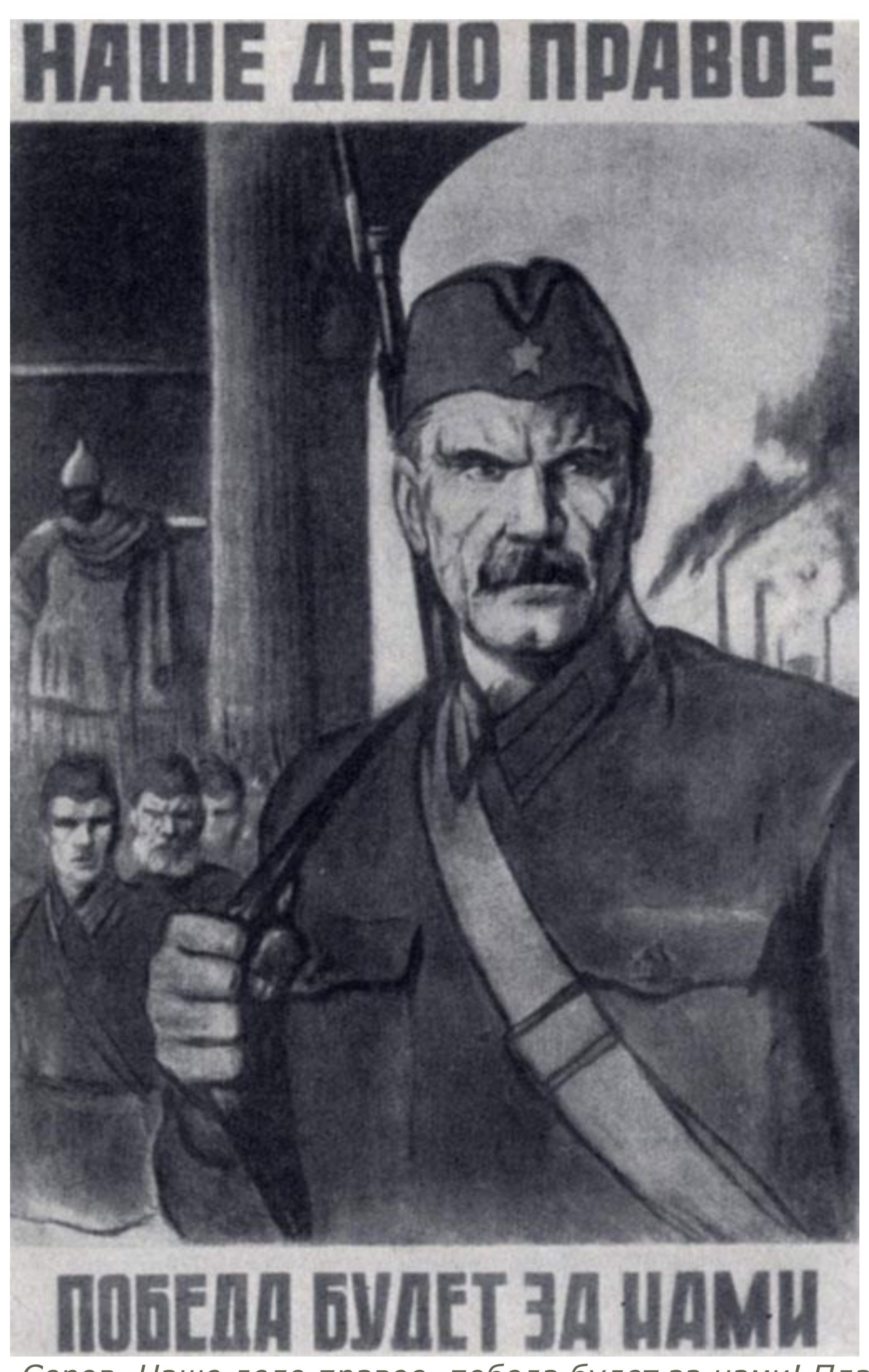
Многие художники обращались в годы войны к историческим темам. Значительные события истории, когда особенно ярко проявился патриотизм народа, напоминали зрителям о славных традициях на поле брани, о героизме в борьбе с захватчиками, о революционной борьбе. Важное место занимают здесь работы ученика В. Е. Савинского по Академии художеств Владимира Александровича Серова (р. 1910). Патриотические устремления этого художника нашли свое выражение еще в его довоенных произведениях. Картины «Сибирские партизаны» (1933; Бердянск, Музей им. И. И. Бродского), «На Юденича!» (1934; Ленинград, Музей

Революции), «Штурм Зимнего дворца» (1938; ГРМ) свидетельствовали о незаурядном таланте молодого художника, обратившегося к решению сложной и ответственной историко-революционной темы. В годы войны Серов возглавил ленинградский Союз художников, в жестоких условиях блокады сплотил мастеров для борьбы с врагом. Произведения, созданные им в то время, отличает высокий патриотический пафос («Ледовое побоище», 1942). Мужественных, беззаветно преданных Родине защитников города Ленина он показал в своих патриотических плакатах и портретах.



И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет! Плакат. 1941 г

илл.166 а



В. А. Серов. Наше дело правое, победа будет за нами! Плакат. 1941 г

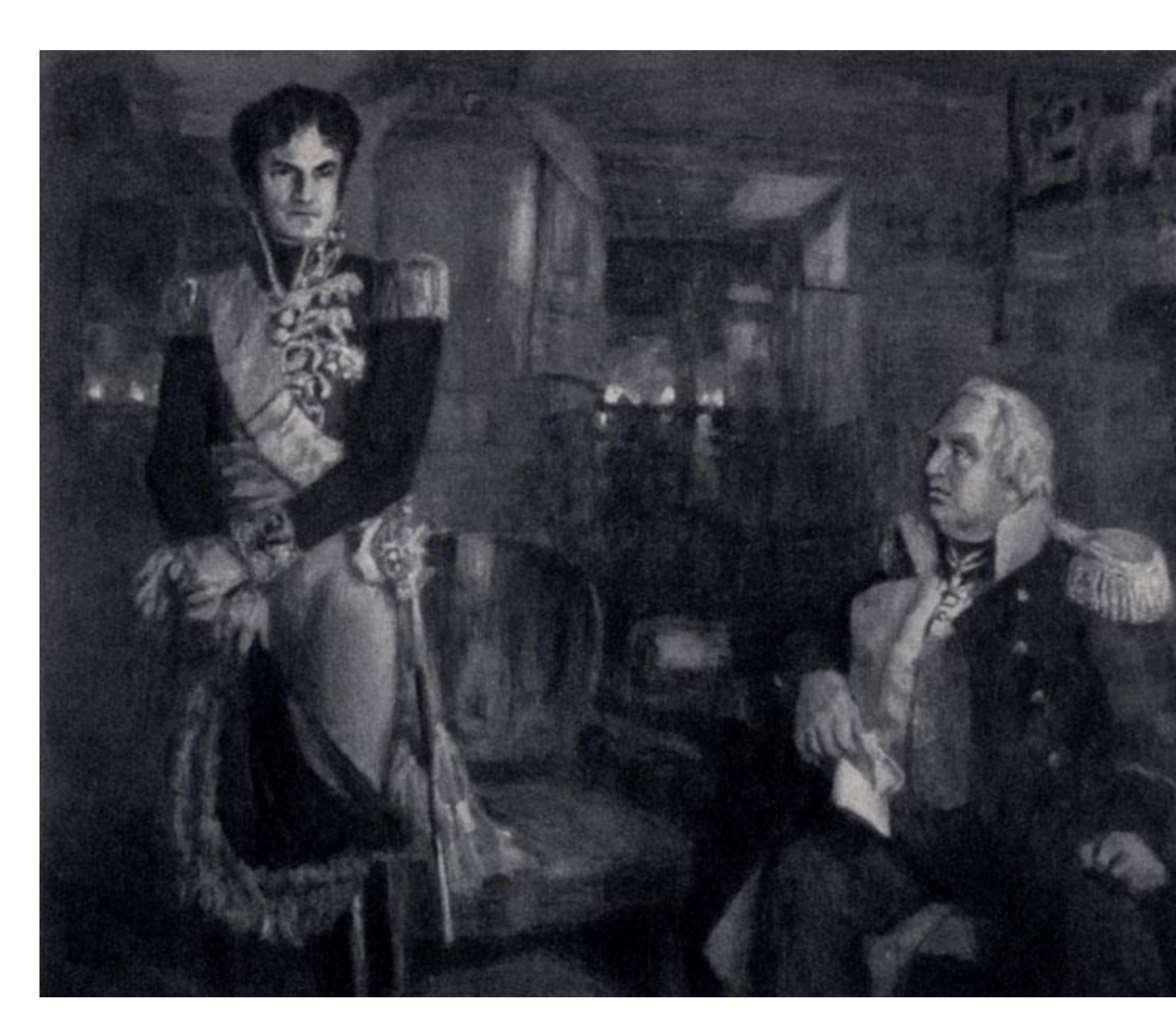
илл. 166 б



А. П. Бубнов. Утро на Куликовом поле. 1943 — 1947 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 87 а

В 1943 г. начал работу над монументальным полотном «Утро на Куликовом поле» (ГТГ) А. П. Бубнов (1908 — 1954). Законченная в 1947 г., эта картина — одно из лучших произведений советской исторической живописи. Глубоко проникнув в дух изображаемой далекой эпохи, художник достиг в своем полотне подлинного историзма. Герой здесь — народ, поднявшийся на борьбу против поработителей родной земли. Острый и глубокий психологический конфликт лежит в основе картины «Лористон в ставке у Кутузова» (1945; ГТГ) Н. П. Ульянова (1875 — 1949). Блестящий офицер противопоставлен здесь мудрому русскому полководцу.



Н. П. Ульянов. Лористон в ставке у Кутузова. 1945 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 87 б

В годы Отечественной войны значительные произведения были созданы Павлом Дмитриевичем Кориным (р. 1892). Ученик Нестерова, этот живописец еще в 30-е гг. проявил себя как незаурядный портретист, умеющий остро и верно запечатлеть характерные особенности модели (портреты А. М. Горького, В. И. Качалова, М. В. Нестерова, А. Н. Толстого), как

глубокий и своеобразный мастер пейзажа. Огромная подготовительная работа была проделана Кориным к картине «Уходящая Русь». Образы, созданные художником, поражают экспрессией и силой характеристик. В военные годы Корин работал не только в жанре портрета. Им написан монументальный триптих «Александр Невский» (1942 — 1943; ГТГ), произведение былинно-героического характера, исполненное патриотических идей. Особенно замечательна средняя часть триптиха, представляющая фигуру полководца, отразившего немцев и шведов на Неве и на льду Чудского озера. Закованный в броню, возвышающийся перед зрителем в торжественной и гордой позе, Александр Невский символизирует непобедимость родной страны, благородство и силу ее народа.

По характеру образов и общему патриотическому звучанию близки этому произведению Корина мозаики, украсившие свод подземного зала станции «Комсомольская-кольцевая» Московского метро (1951). В этом монументальном мозаичном цикле художник воспевает мужество, воинскую доблесть, преданность Родине великого русского народа. Эпический характер повествования, выразительность образов Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Суворова, Кутузова, мастерство мозаичной кладки, создающей выразительный живописный Эффект, — определяют выдающееся значение этого произведения Корина в советской монументальной живописи.

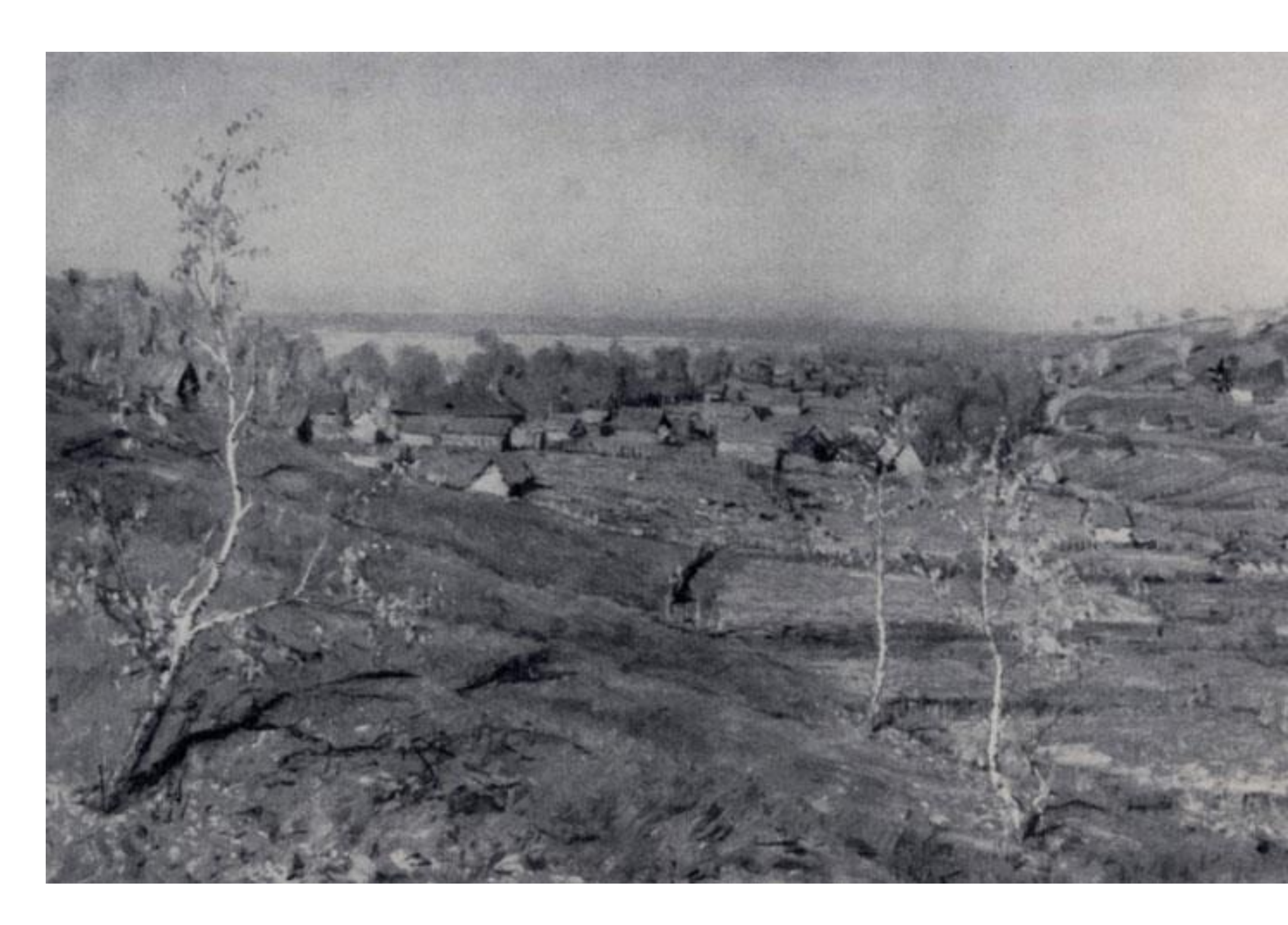


П. Д. Корин. Александр Невский. Центральная часть триптиха. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 74

Монументальность, нравственный пафос, сила характера и душевное благородство — черты, присущие и портретам Корина. Среди них особенно интересны портреты академика Н. Ф. Гамалеи (1941; ГТГ) и пианиста К. Н. Игумнова (1941 — 1943; ГТГ). Четкость пластической формы, определенность цветовых отношений, ясность композиции сообщают этим портретам возвышенный характер.

Портретные образы, созданные советскими живописцами в годы войны, отличаются особой суровостью и сдержанностью. Эт» свойственно портретам В. Н. Яковлева (1893 — 1953) — генерал-майора И.В.Панфилова (1942), Героя Советского Союза В. Н. Яковлева (1941; оба — ГТГ). Художник изображает людей волевых, собранных, готовых на подвиг во имя Родины. В годы войны ярко проявилось дарование украинского портретиста А. А. Шовкуненко (р. 1884). Им была написана серия портретов советских людей, людей с чистой совестью. Среди этих произведений выделяется портрет дважды Героя Советского Союза С. А. Ковпака (1945). Впечатляющий образ простой русской девушки был создан Г. М. Шегалем (1889 — 1956) в картине «В свободную минуту. Медсестра» (1945; ГТГ). Перед нами одна из многих медсестер, незаметный, но героический подвиг которых прославил советскую женщину в жестокие годы войны. Весьма характерно, что Шегаль пришел к этому образу, исполненному простоты и внутреннего обаяния, уже зрелым мастером, автором известных полотен, среди которых выделяется остросатирическая картина «Бегство Керенского из Гатчины» (1938; ГРМ).



Н. М. Ромадин. Село Хмелевка. Из серии пейзажей «Волга — русская река». 1944 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 86 а

Патриотическое содержание приобрел в годы войны пейзаж. Любовь к Родине, чувство боли за поруганную землю окрасили образы природы в особые тона. Неслучайно искусство многих пейзажистов обрело в это время большую содержательность. Это относится, в частности, к Николаю Михайловичу Ромадину (р. 1903) — автору пейзажного цикла «Волга — русская река» (1944; ГТГ). Новые пейзажные образы, исполненные большого сердечного волнения, были созданы В. Н. Бакшеевым, В. К. Бялыницким-Бируля, Г. Н. Крымовым, С. В. Герасимовым. Но помимо картин этих живописцев в искусстве возник новый, военный пейзаж, в котором война получила свое

непосредственное отражение. Дороги отступления врага запечатлел В. В. Мешков. Ленинград в дни блокады воссоздал в картине «Зимние залпы Балтики» (1942; ГТГ) Я. Д. Ромас. Заснеженную, пустынную, но готовую к борьбе с врагом Москву представил в своей картине «На защиту Москвы.

Ленинградское шоссе» (1942) Г. Г. Нисский. Во всех этих произведениях пейзажная живопись обрела новый идейно-художественный смысл.

Советская живопись времени Великой Отечественной войны — особая страница в истории советского искусства. Она открыла советскому искусству нового героя, обладающего неисчерпаемыми жизненными силами, стойкого в несчастье, готового на великие жертвы во имя прекрасного будущего.

(* * *)

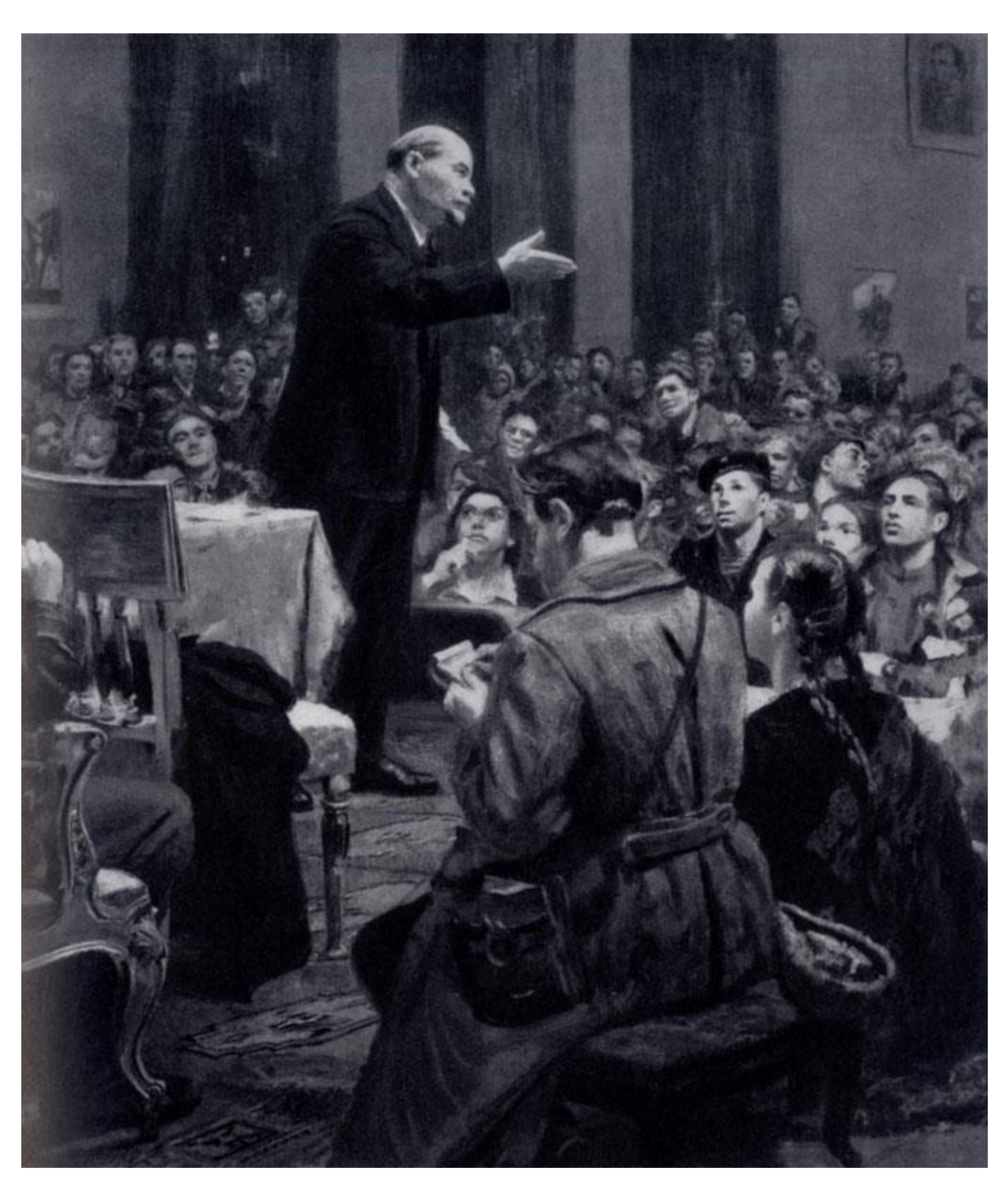
Патриотический подъем, вызванный героическими подвигами народа, радость победы над фашизмом, энтузиазм мирного строительства — все это определяет характер и смысл произведений художников в первые годы послевоенного периода.

Правда, в первые послевоенные годы, как мы уже отмечали, в живописи, как ив других видах искусства, сказываются ошибочные тенденции. Однако после XX съезда КПСС недостатки в развитии изобразительного искусства успешно преодолеваются. Перед живописью, как и перед всем советским искусством, открылись новые широкие горизонты. Картины самой различной тематики обрели новую глубину, чему способствовало оздоровление всей атмосферы труда и быта советского общества, энергия народа, его успехи в строительстве коммунизма.

В истории советской живописи послевоенных лет, таким образом, различаются два этапа, рубежом которых является XX съезд КПСС, наметивший дальнейшие пути развития советского общества и его культуры.

В первые послевоенные годы в живописи ощущаются мысли и чувства недавних военных лет. Создается много батальных композиций, в которых воспевается подвиг народа в минувшей войне. Художники по-новому начинают видеть и революционную борьбу в прошлом. Тема народа — творца истории — получает яркое раскрытие во многих произведениях. Естественно, что художники вновь и вновь обращаются к образу В. И. Ленина, стремясь не только раскрыть величайшую многогранность и глубину этого образа, но и выразить мысль о роли Коммунистической партии в революционной борьбе и становлении нового общества.

Две линии прослеживаются в развитии исторической картины послевоенных лет, хотя резких границ между ними нет и нередко они сочетаются в искусстве одного и того же художника. Первую из них отличает стремление к широким эпическим полотнам торжественного, победного или трагического характера. Вторую — желание в простой, подчас жанровой сцене передать дух той или иной исторической эпохи и представить развернутые психологические характеристики героев.

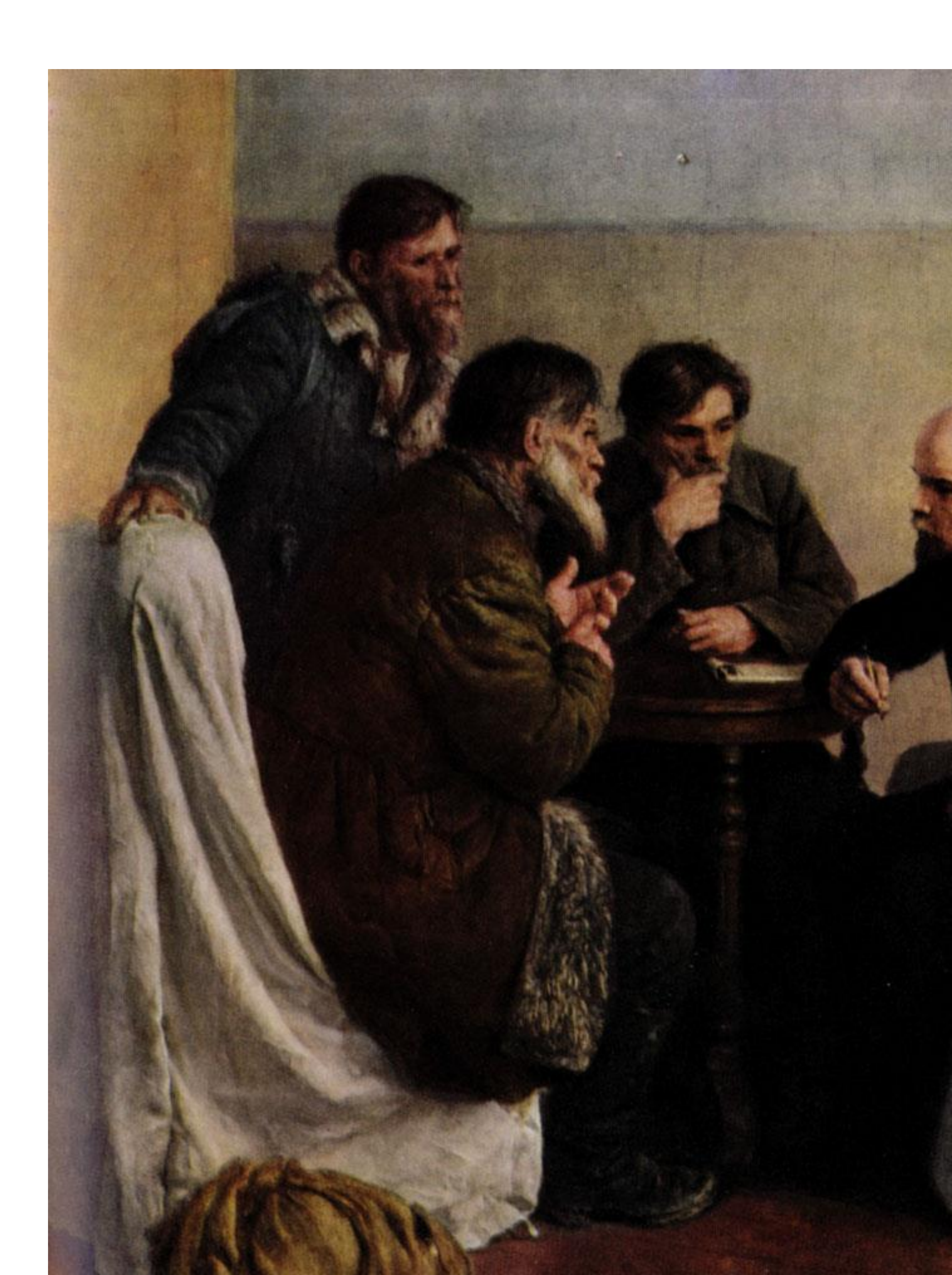


Б. В. Йогансон, В. В. Соколов, Д. К. Тегин, Н. П. Файдыш-

Крандиевская, Н. Н. Чебаков. Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола. Фрагмент. 1950 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 61

Монументальным произведением является картина «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» (1950; ГТГ), написанная бригадой художников во главе с 'Б. В. Иогансоном при участии В. В. Соколова, Д. К. Тегина, П. П. Файдыш-Крандиевской, Н. Н. Чебакова. Здесь в полную силу проявился великолепный дар Иогансона — исторического живописца. Прекрасно скомпонованная, отличающаяся большими колористическими достоинствами, картина рисует обаятельный образ В. И. Ленина, обращающегося к молодежи начала 20-х гг. с проникновенными словами о необходимости овладевать всеми сокровищами знаний, накопленными человечеством. Хорошо передан художниками горячий интерес юношей и девушек к словам вождя, выпуклы и ярки их характеристики.



В. А. Серов. Ходоки у В. И. Ленина. 1950 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 176 и 177

Крупным вкладом в советскую историко-революционную живопись 40 — 60-х гг. явились произведения В. А. Серова. Большую известность приобрела его картина «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть» (1947, второй вариант выполнен в 1962 г.; ГТГ), в которой ярко воплощена идея единства Коммунистической партии и народа. Художник мастерски объединил большое число действующих лиц, акцентировав внимание на фигуре В. И. Ленина, и сумел сообщить своему полотну ликующе-победное звучание. Новым явлением в советской живописи стали его историко-революционные полотна жанрового характера. Картина Серова «Ходоки у В. И. Ленина» (1950; ГТГ), явившись своеобразной реакцией на пышные и помпезные композиции конца 40-х — начала 50-х гг., наметила новый путь решения большой исторической темы. Композиция из четырех фигур отличается предельной естественностью и простотой. Внимательно отмечает художник мельчайшие подробности в облике Ленина и ходоков, пришедших к вождю за советом и объяснением. Но не точность деталей и обстоятельность рассказа являются самой сильной стороной картины. Они лишь помогают передаче волнующей сердечности отношений между Лениным и простыми крестьянами, глубокого чувства уважения вождя к этим, быть может, даже неграмотным людям.



В. А. Серов. Зимний взят. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

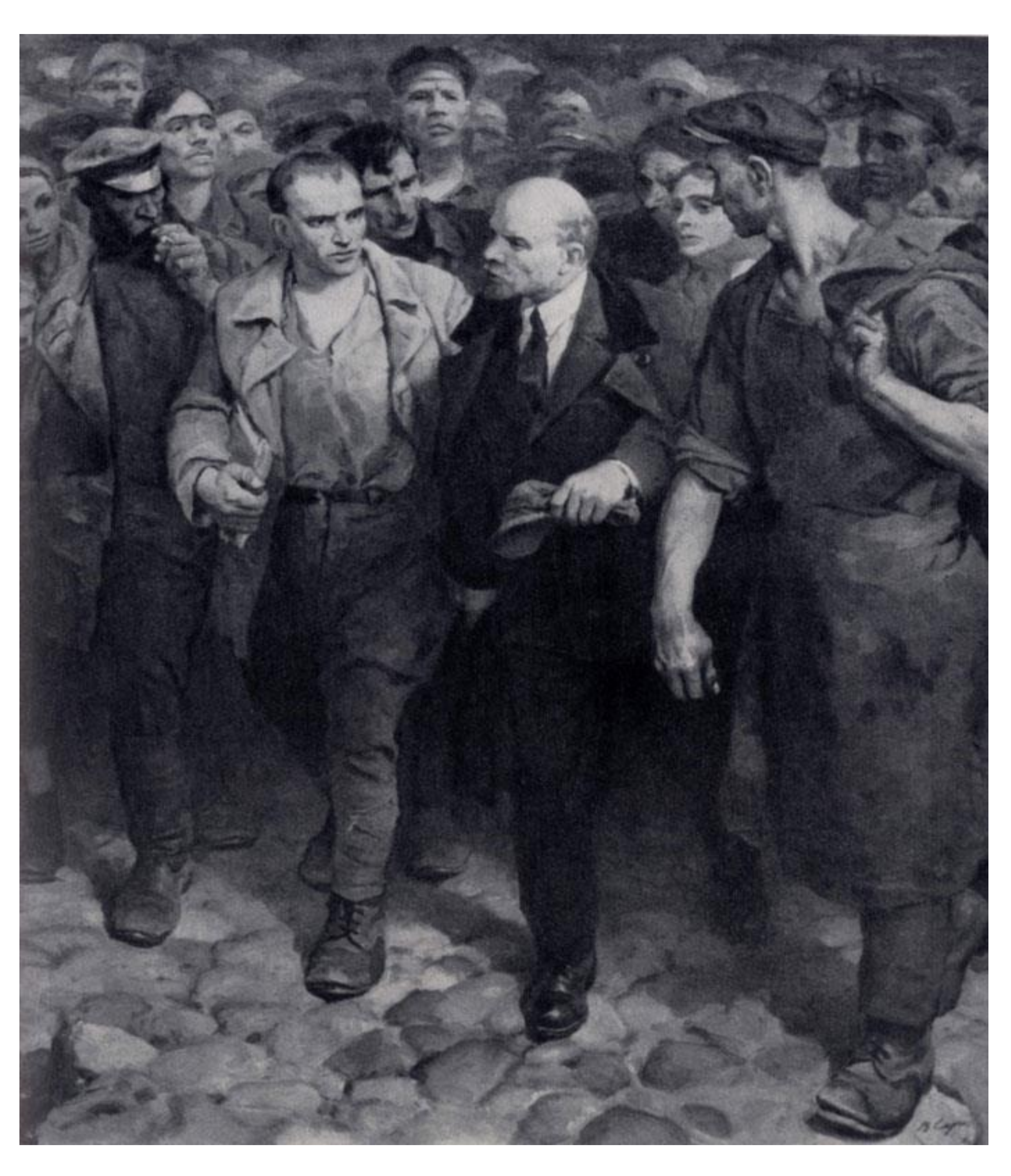
илл. 82

Жанровый принцип решения исторической картины при обстоятельности характеристики образов людей свойствен и другим работам Серова. Таковы «Зимний взят» (1954), «Декрет о мире» (1957), «Декрет о земле» (1957), «Ждут сигнала! (Перед штурмом)» (1957; все — в ГТГ). Последнее полотно особенно примечательно в смысле глубины раскрытия важной исторической темы. Хорошо передана здесь настороженная тишина перед началом штурма. Немногими деталями намечено место действия — набережная Невы близ Зимнего дворца. Но особенно обращают на себя внимание изображенные люди — рабочий, возглавляющий группу, истощенный солдат, горящий взгляд которого словно хочет пронизать ночную тьму, девушка, исполненная чуткого ожидания. Герои картины показаны не изолированно от массы народа. За ними видится огромная толпа, ожидающая сигнала, чтобы двинуться на штурм Зимнего. Значительностью образов, монолитностью изображенной группы людей, обобщенным характером ночного пейзажа, который оживлен беспокойным холодным лучом прожектора, художник словно говорит, что замершая в ожидании толпа готова к штурму всего старого мира несправедливости, нищеты и угнетения.

Серов — художник, не останавливающийся на достигнутом. Об этом свидетельствует его картина «С Лениным» (1961; ГТГ), где жанровый принцип решения исторической темы уступает место стремлению создать символический образ. Художник изобразил В. И. Ленина среди революционного народа. Основоположник Советского государства выступает здесь как вождь, зовущий трудящихся к борьбе. Картина полна динамики, ей свойственны романтическая окрыленность, порыв.

В. А. Серов — мастер многостороннего дарования, он работает в области жанровой живописи и портрета. Интересны циклы его иллюстраций к произведениям русской классики

(поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо. ..», 1955; роману Л. Н. Толстого «Война и мир», 1951 — 1953; повести М. Горького «Фома Гордеев», 1945 — 1950, и др.)- В этих красочных иллюстрациях художник акцентирует узловые, главные моменты литературного повествования, уделяя особое внимание психологической характеристике действующих лиц.



В. А. Серов. С Лениным. 1961 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 83



Ю. Н. Тулин. Лена. 1912 год. 1957 г. Ленинград, Русский музей

илл. 96 б

К значительным произведениям последних лет относится картина ленинградца Ю.Н.Тулина (р. 1921) «Лена. 1912 год» (1957; ГРМ). Сложная многофигурная композиция воспринимается как трагическая народная эпопея. Похороны жертв кровавой расправы с ленскими рабочими — сюжет, который мог натолкнуть художника на решение, полное безысходности и пессимизма. Но художник пошел по иному пути. Изображенные им люди не сломлены духовно. Оплакивая близких, они обрели душевные силы, сознание необходимости борьбы с угнетателями. Этот вывод рождается из характера образов — живых, наделенных неповторимыми индивидуальными чертами.



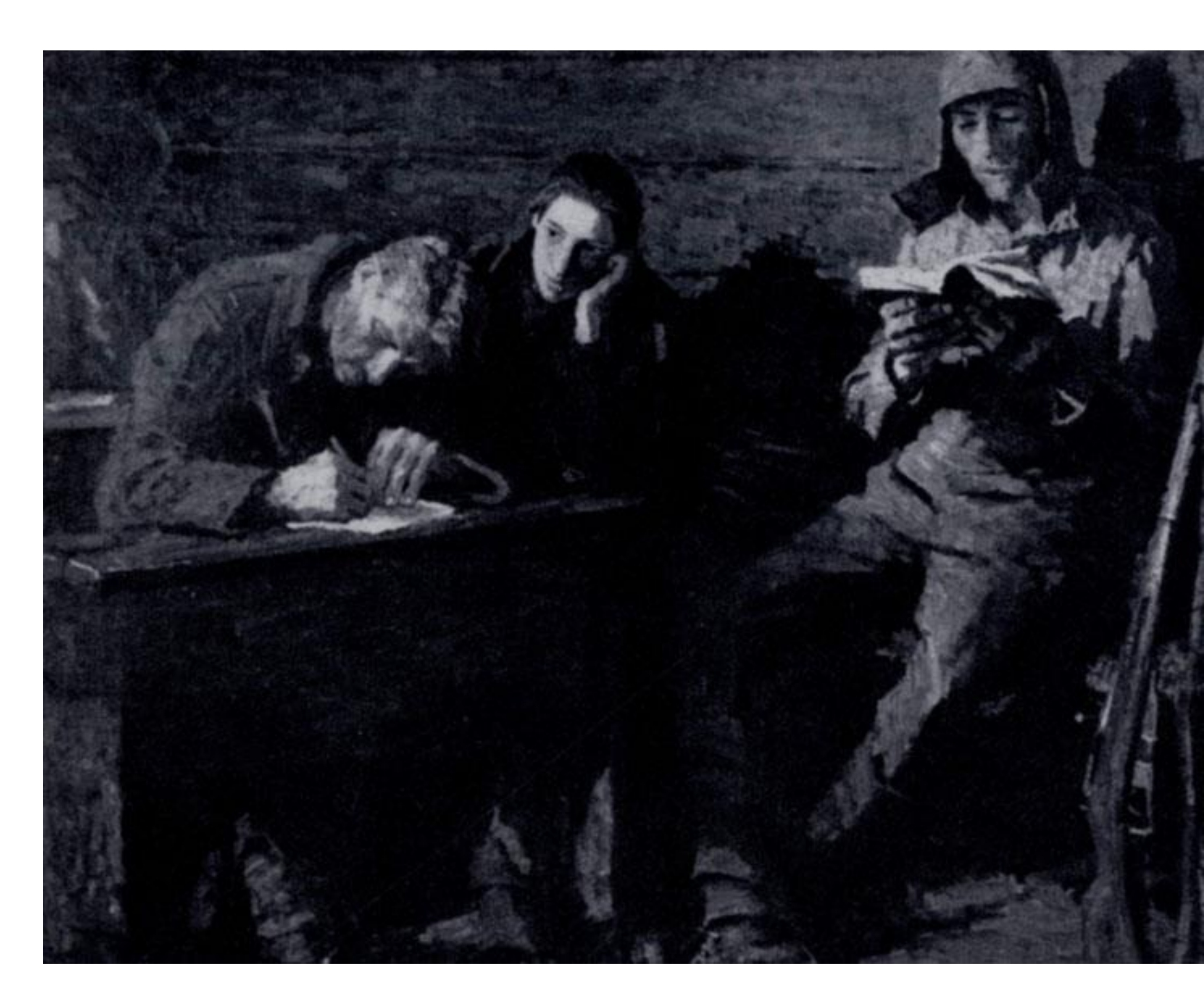
Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Центральная часть триптиха «Коммунисты». 1959 — 1960 гг. Ленинград, Русский музей

илл. 96 а

Высоким драматизмом отмечены исторические композиции Г. М. Коржева (р. 1925). Лучшее произведение художника — триптих «Коммунисты» (ГРМ), состоящий из картин «Поднимающий знамя» (1959 — 1960), «Интернационал» (1957 — 1958), «Гомер» (1958 — 1960). Этим картинам свойственна внутренняя патетика, большая сила чувства при очень ясной форме рассказа. Художник строит повествование на немногих фигурах, выделенных крупным планом, стремится к определенности состояния героя. В картине «Поднимающий знамя» немногими деталями (грубый булыжник мостовой, трамвайные рельсы) дается представление о месте и времени действия — эпохе революционных выступлений русского пролетариата. Благодаря этому приобретает конкретность образ русского рабочего-большевика, поднимающего знамя,

выпавшее из рук убитого товарища. Его грубые мозолистые руки крепко сжимают древко, в изможденном лице затаенная ненависть и готовность отдать жизнь во имя свободы и справедливости. Хотя картина отличается большой сдержанностью в колористическом отношении, сила ее эмоционального воздействия велика. Алый, словно пролитая кровь, цвет знамени звучит как набат в сопоставлении с грязно-серой булыжной мостовой.

Внутренний пафос, суровая романтика свойственны и двум другим картинам триптиха. Идеал Коржева — это человек, черпающий силу для подвига в великом коммунистическом братстве, умеющий выполнить свой моральный, партийный, гражданский долг вопреки всему, что лежит у него на пути. Помимо исторических композиций Коржев создал ряд жанровых полотен, привлекающих остротой психологических характеристик и сюжетных решений («Художник», 1960 — 1961).



А. П. и С. П. Ткачевы. Между боями. Фрагмент. 1960 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 97 а

Продолжая линию жанровой трактовки исторической темы, многие молодые живописцы создали впечатляющие произведения. Среди них картина братьев А. П. и С. П. Ткачевых (р. 1925 и 1922) «Между боями» (1960; ГТГ). В этом полотне привлекает проникновенное сердечное отношение авторов к своим героям. Становление нового человека, процесс его формирования — вот что занимает художников.

Такой взгляд на эпоху гражданской войны — нечто новое в советской живописи, характерное для искусства второй половины 50 — 60-х гг. Он говорит об углублении гуманистической природы советского искусства, для которого в центре внимания всегда стоял простой человек с миром его идеалов, чувствований и стремлении. Образ этого человека становится все богаче и многограннее, сложнее и жизненнее. Психологической емкостью разработки сюжета, точностью характеристик персонажей отличается и картина В. А. Чеканюка (р. 1932) «Первая комсомольская ячейка на селе» (1958).



В. А. Чеканюк. Первая комсомольская ячейка на селе. 1958 г. Киев, Музей украинского искусства

илл. 89 б

Послевоенные годы — время создания многих интересных живописных произведений, посвященных и далекому прошлому. Среди них выделяется полотно украинского живописца Г. С. Мелихова (р. 1908) «Молодой Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова» (1947). Блестящая живопись, верность эпохе, которую изображает художник, правда характеров — все это делает полотно Мелихова значительным произведением советского искусства послевоенных лет.

Украинский художник строит повествование на немом диалоге, сосредоточивая внимание на молодом нескладном пареньке — будущем великом украинском писателе и художнике и блестящем русском живописце — кумире и общем любимце, создателе замечательных произведений. Этот прием успешно используется и другими живописцами, в частности В. М. Орешниковым (р. 1904) в его картине «В. И. Ленин на экзамене в университете» (1947). Правда, последняя работа, естественно, потребовала иного композиционного решения, иной эмоциональной окраски. Молодой Ленин здесь противопоставлен благообразным профессорам, с изумлением внимающим гениальному юноше, и группе студентов, многие из которых даже не в силах понять смысл ответа Ленина на заданные ему вопросы.

Точность, выразительность характеристик в работе Орешникова во многом объясняются тем, что художник работал и работает в области портретной живописи. Ему принадлежат мастерские по живописи портреты балерины А. К. Шелест (1949), артистки Д. В. Зеркаловой (1955), скульптора В. В. Лишева (1954), «Студента-целинника» (1958) и др. Люди в портретах Орешникова привлекают добрым отношением к миру, мягкостью характеров, задушевностью — чертами, присущими вообще искусству этого ленинградского живописца.

Завоеванием послевоенной советской живописи явилось обостренное внимание художников к внутреннему миру человека. Это мы видели в исторической картине. Еще более отчетливо эта черта выступает в работах, которые художники посвящают своим современникам. Процесс углубления индивидуальных черт в образе людей связан не только с тем, что художники прониклись необходимостью тщательно изучать жизнь, но и с тем, что создание значительного типического образа стало без этого невозможным. Примером может служить картина Ю. М. Непринцева (р. 1909) «Отдых после боя» (1951; ГТГ), вдохновленная поэмой А. Твардовского «Василий Теркин». Образы картины навеяны военными впечатлениями Непринцева, бывшего в свое время на Ленинградском фронте. Отсюда достоверность и жизненная правда этого произведения, отсюда и типичность образов бойцов — бывалых солдат и молоденьких новобранцев. Особенно примечателен, конечно, главный герой картины — Василий Теркин — неунывающий, решительный, смелый, способный на героический подвиг, но умеющий в свободную минуту подбодрить товарищей добрым словом и соленой шуткой. Картина Непринцева полна жизне-утверждения не только потому, что ее герои смеются. Достоинство ее в том, что Зритель убежден во внутренней чистоте изображенных людей и высоких патриотических чувствах, которые их одушевляют.



А. И. Лактионов. Письмо с фронта. 1947 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 88 а

Желание показать окружающую жизнь во всей правдивости ее внешних проявлений вызвало к жизни ряд произведений, отмеченных предельной четкостью сюжета и характеристик, точностью частностей. Показательна в этом отношении картина А. И. Лактионова (р. 1910) «Письмо с фронта» (1947; ГТГ). Это скромный и искренний рассказ о людях военных лет. Сила картины в утверждении жизни, в бесспорности существования изображенных людей, которые показаны автором с чувством глубокой симпатии. Тщательная выписанность подробностей не обращается здесь сухим и бездушным натурализмом, что являлось серьезной опасностью в развитии живописи первых послевоенных лет.



В. Н. Костецкий. Возвращение. 1947 г. Киев, Музей украинского искусства

илл. 88 б

Драматические переживания в годы войны заставили художников внимательнее относиться к передаче самых различных чувств, обострили их отношение к глубоким душевным движениям людей. Об этом, в частности, свидетельствуют картина украинского живописца В. Н. Костецкого (р. 1905) «Возвращение» (1947; Киев, Музей украинского искусства), исполненная человечности и жизненной правды, и полотно ленинградца И. А. Серебряного (р. 1907) «Концерт в осажденном Ленинграде» (1959), проникнутое суровым духом военных лет и вместе с тем раскрывающее внутреннюю красоту простых советских людей.

Хотя в первые послевоенные годы сюжеты войны занимали большое место в живописи, жизнь все настойчивее требовала от искусства ответа на вопросы сегодняшнего дня. Тема современности становится с течением времени основной и главной в живописи. Особенное значение приобрела она после XX и XXII съездов КПСС, когда стали укрепляться новые, коммунистические отношения, когда партия снова обратила внимание художников на необходимость показать советского человека во всем величии его свершений, выразить то прекрасное, что определяет его внутренний мир, его героические деяния, его вдохновенный труд на благо родины.



С. А. Чуйков. Охотник с беркутом. 1938 г. Фрунзе, Музей изобразительных искусств Киргизской ССР

илл. 84 а

Естественно, что тема современности получила наиболее яркое раскрытие в жанровой живописи. Именно в

послевоенные годы в полную силу проявился талант ряда советских художников, в том числе Семена Афанасьевича Чуйкова (р. 1902). Еще до войны Чуйков написал несколько картин, свидетельствующих о свежести его живописного дарования, вдумчивом и серьезном отношении к поставленной задаче («Охотник с беркутом», 1938; Фрунзе, Музей изобразительных искусств Киргизской ССР). Но только в 40-е гг., когда художник выступил с «Киргизской колхозной сюитой», обнаружились все его возможности. Родившийся в Киргизии Чуйков остался верен тем местам, где прошло его детство, и тем людям, которых он еще в конце 20-х гг. пытался показать в своих полотнах. Теперь ему в полную меру удалось воплотить чувство безграничного уважения и любви к труженикам Советской Киргизии и передать торжественный характер ее природы.



С. А. Чуйков. У подножия Тянь-Шаня. 1950 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 85 б

В своих полотнах Чуйков не показывает активного действия, острых драматических коллизий, но стремится выразить высокий этический строй простых советских людей, их благородство, ясность их взгляда на мир. Художественный образ картин Чуйкова овеян истинной поэзией, он человечен и говорит сердцу любого зрителя. Обращает на себя внимание цикл из трех картин Чуйкова, входящих в «Колхозную сюиту»: «Утро» (1947; ГТГ), «Полдень» (1947; ГРМ), «Вечер» (1948; Фрунзе, Музей изобразительных искусств Киргизской ССР). Эти полотна написаны художником в разных эмоциональных «ключах». Но их объединяет то общее, что свойственно всем работам Чуйкова: проникновенность передачи состояния людей и природы, возвышенный тон повествования, несмотря на обыденность изображенных сцен. В картине «Утро» есть большое художественное обобщение, которое заставляет видеть в скромной сценке не просто эпизод из жизни молодой киргизки и ее малыша, а рассказ о нашем времени радостных, светлых надежд. Чуйков сообщил фигуре женщины черты монументальности, величественности. Фигурка малыша, входящего в холодную горную речку, вносит в картину лирический оттенок.



С. А. Чуйков. Утро. 1947 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 85 а



С. А. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. 1948 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 184 и 185

В картине «Дочь Советской Киргизии» (1948; ГТГ) Чуйков изобразил девочку, шагающую по залитой солнцем степи. Образ ее отличается цельностью и значительностью. Это ощущение создается и композицией картины (низкий горизонт) и гармоничным сочетанием сияющих красок (яркий оранжевый платок, голубая бархатная курточка, смуглый цвет лица, обожженного южным солнцем). Перед нами маленькая хозяйка великой страны, ее жизненный путь ясен и прям.



С. А. Чуйков. На набережной в Бомбее вечером. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 84 б

В 50-х гг. Чуйков дважды побывал в Индии. Простые люди древней страны захватили его воображение. Так возникла серия картин, являющихся значительным вкладом в советскую живопись («На набережной в Бомбее вечером», 1954, «Гималаи», 1954, и др.). В триптихе «О простых людях Индии» (картины «Песня кули», 1959; «Вечернее раздумье», 1957; «Мирные будни», 1960; все — в ГРМ) Чуйков предстает чрезвычайно вдумчивым художником, умеющим подметить характерно-типическое и в людях незнакомых стран. В некоторых работах индийского цикла Чуйков достигает подлинной монументальности. Такова картина «В пути» (1954; ГТГ). В изображенной художником женщине есть особая величавость, значительность и простота. Своеобразным итогом поисков Чуйкова в воплощении образа народов, сбросивших иго колониализма, явилась картина «Черная мадонна» (1962; ГРМ). Это произведение свидетельствует о стремлении художника к классической гармонии, что выражается в спокойной законченности и уравновешенности композиции, ясности соотношения пластических форм и красочных пятен.

В послевоенные годы с большим подъемом работал замечательный советский живописец А. А. Пластов. Самые различные стороны жизни советской деревни воплощает он в своих свежих, блестящих по живописи полотнах. Картина «На колхозном току» (1949; ГТГ) — подлинная симфония коллективного труда. Мастерски объединяет Пластов многочисленные фигуры, акцентируя внимание на образе парня в красной рубахе, пьющего воду. Изобразив его в минуту отдыха, художник не нарушил общий ритм слаженной, напряженной работы, которая представлена в картине. Напротив, чувством удовлетворения утоляющего жажду он еще более усилил ощущение горячей страдной поры, изображенной на полотне.



А. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951 г. Иркутск, Областной

художественный музей. Повторение — Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 81

В ином плане написана Пластовым картина «Ужин трактористов» (1951). Здесь все дышит покоем. На землю спускаются сумерки, поле потемнело, и свет заходящего солнца окрасил все в красновато-золотистые тона. В высокой траве расположились на ужин тракторист и его подручный, которым принесла хлеб и молоко девочка в аккуратном белом халате. Главный герой картины — тракторист. Художник нисколько не приукрашивает его. На нем старая, потрепанная одежда, черты его усталого, обросшего щетиной лица не отличаются правильностью, но образ этого человека вызывает глубокую симпатию. Не случайно показал художник тракториста бережно режущим хлеб. Хлеб — плод его труда, и он относится к нему с чувством особого благоговения.

Великолепно в смысле чисто живописном объединил художник всю группу. Фигуры людей озарены красноватым светом заходящего солнца, который сообщает колориту особую теплоту. Этот свет смягчает вспышки кирпично-красного, голубого, белого. Нетрудно заметить, что художник не случайно выделяет яркими пятнами девочку и паренька, тем самым противопоставляя трактористу молодых героев картины. Но в этом выделении нет противоречия. Изображенные люди воспринимаются в неразрывном единстве. В огромной степени ощущению этого единства способствует пейзаж, великолепно написанный художником.



А. А. Пластов. Весна. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 80 а

В картине «Весна» (1954; ГТГ) Пластов обратился к обнаженной натуре. Но это отнюдь не сухая штудия. Поэтическим ощущением жизни веет от этого полотна, в котором в неразрывной связи предстают и люди и природа.

В дальнейшем Пластов создал несколько картин, исполненных широкого и ясного жизнеутверждающего чувства. К ним относятся «Лето» (1959; Киев, Музей русского искусства) и «Полдень» (1961). Эти произведения — гимн изобилию и силе земли, прославление свободного человека. Залитая солнцем буйная зелень, ощущение жаркого летнего дня, мужчина и женщина, пьющие из придорожного колодца, — все это передано Пластовым в картине «Полдень» с повышенным чувством жизни, с подлинным живописным блеском.



А. А. Пластов. Ваня Репин. 1958 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 80 б

Новое в искусстве Пластова последних лет — интерес к портрету. Художником создана серия изображений односельчан, отличающаяся меткостью передачи натуры и живописно-пластической силой образов. Таковы «Девушка с велосипедом» (1955 — 1956), «Девушка с граблями» (1955), «Ваня Репин» (1958), «Девочка в синем платке» и многие другие. В сущности, это портреты-типы, содержащие наряду с остро переданными индивидуальными чертами нечто общее, свойственное всем нашим современникам.



Т.Н.Яблонская. Хлеб. 1949 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. между стр. 192 и 193

Оптимизмом, радостным отношением к окружающему близки творчеству Пластова полотна украинской художницы Татьяны Ниловны Яблонской (р. 1917). Лучшая работа Яблонской — картина «Хлеб» (1949; ГТГ). В солнечном золотистом колорите этого полотна, в исполненных здоровья и молодого задора образах девушек, ссыпающих в мешки зерно нового урожая, много светлого, яркого и праздничного. Художница утверждает жизнь, радость коллективного труда. Она любуется ловкими движениями колхозниц, их душевным здоровьем и ясным, открытым характером.

Яблонская — живописец молодости, цветения жизни. По-особому праздничны ее картины «Весна» (1950; ГРМ), «Юность», серия полотен 1958 — 1960 гг., посвященных Закарпатью. Им свойственны мягкая лирика, задушевность, сердечность отношения к людям и природе. Живописный язык художницы отличается смелой декоративностью, смягченной продуманными и тонкими соотношениями звучных тонов.

Новым содержанием наполняются в послевоенные годы произведения А. А. Денники, Художник работает над самыми различными темами. Пафос созидательного труда отражают его картины «На просторах подмосковных строек» (1949), «У моря» (1956). Энергичные ритмы, яркость и звучность колористических решений, выражение напряженной динамики жизни делают произведения Дейнеки очень современными, отвечающими мировосприятию человека наших дней. Успешно разрабатывает Дейнека и излюбленную тему спорта. В картине «Эстафета» (1947) покоряет свобода композиции, сообщающая произведению ощущение особого простора. Фигуры бегунов прекрасно вписаны в архитектурный пейзаж новой Москвы.

Мажорное искусство Дейнеки ярко проявилось и в области монументальной живописи. Сюита выполненных им мозаик («Красногвардеец», «Доярка», «Хорошее утро», «Хоккеисты», 1960 — 1961) свидетельствует о свободе владения художественными средствами этого вида живописи.

Монументальные образы, созданные Дей-некой, отличаются той мерой условности, которая, соответствуя характеру материала, подчеркивает реальность изображенного, сообщает ему значительность и пластическую силу.

Искусство Ю. И. Пименова послевоенных лет приобрело черты изящества и тонкости. Художник написал большое число картин, посвященных Москве и ее труженицам. В повседневном Пименов умеет видеть прекрасное, в облике людей находить характерные черты, помогающие проникнуть в их светлый внутренний мир. В картинах «Капитель» (1946; Барнаул, Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств), «Обыкновенное утро» (1957) и в других полотнах московские работницы предстают в будничном виде, но со свойственной им поэтичностью, душевным здоровьем, бодростью. Острота восприятия окружающего, мастерство композиции, гармоничный, сдержанный и при этом очень выразительный колорит — черты, отличающие работы Пименова, будь то жанровые картины или натюрморты. Последние представляют интересное явление в творчестве художника. Это своего рода маленькие новеллы, в которых раскрывается нерасторжимая связь человека и его окружения.

Свежестью и непосредственностью раскрытия сюжета близки произведениям Ю. И. Пименова работы Д. К. Мочальского (р. 1908). Серия его небольших картин «На целинных землях» (вторая половина 1950-х гг.) привлекает искренностью повествования, большой убедительностью метко схваченных, выразительных характеристик людей.

Картины Мочальского отличаются достаточно подробно разработанным сюжетом. Надо сказать, что повествовательный характер композиции получил широкое распространение в живописи послевоенных лет. Это было связано, как и подробная характеристика образа человека, с желанием художников полнее и обстоятельнее представить жизнь советских людей, достичь необходимой драматической выразительности. В то же время это было дальнейшее развитие традиций русской жанровой картины второй

половины 19 в. Правда, здесь таилась опасность впасть в узкое бытописательство. Но она успешно преодолевалась теми живописцами, которые ставили перед собой задачу создания типических образов и раскрытия важных общественных идей времени.

Серьезных успехов на этом пути достиг украинский живописец С. А. Григорьев (р. 1910). Его картины «Прием в комсомол» (1949), «Обсуждение двойки» (1950; ГТГ) и другие свидетельствуют о присущем художнику незаурядном мастерстве выразительных мизансцен, создающих нужный драматический эффект. Григорьев умеет найти острую ситуацию и наделить своих героев убедительными характеристиками. Это дает зрителю возможность легко «прочитать» картину, проникнуть во внутренний мир персонажей, сделать определенный вывод этического порядка. Картины Григорьева, посвященные детям, отличаются мягким теплым юмором, задушевностью.



Ф. П. Решетников. Опять двойка! 1952 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 89 а

Повествовательное начало присуще и картинам Ф. П. Решетникова (р. 1906). Но этот художник более склонен к подчеркнуто юмористической, хотя и очень сердечной характеристике действующих лиц. Эта черта свойственна получившим большую популярность картинам Решетникова «Прибыл на каникулы» (1948) и «Опять двойка» (1952; обе — в ГТГ). Последнее полотно весьма типично для жанровой живописи 40-х — начала 50-х гг. С любовью изображает художник «главного героя» картины — мальчугана, уже в который раз отдавшего конькам предпочтение перед школьными уроками; его мать, с отчаянием и любовью смотрящую на непутевого сына; сестру, укоризненно оглядывающую брата; самого младшего члена семьи, предвкушающего очередную взбучку старшему брату. Занимательная сценка, изображенная Решетниковым, лишена пустого анекдотизма. Своим отношением к людям художник утверждает мирную жизнь, уют домашнего очага, то здоровое, что определдет существование и помыслы советских людей. Впрочем, Решетников может быть и саркастически-гневным художником. Об этом говорит его триптих «Защитники абстракционизма» (1957), проникнутый сатирической злостью, бичующий шарлатанство, выдаваемое за последние откровения современного буржуазного искусства.

Жанровые полотна советских художников свидетельствуют не только о тематическом богатстве живописи послевоенных лет. Важно то, что метод социалистического реализма открывает возможности многогранного раскрытия темы современности. Широта и многообразие поисков в жанровой живописи становятся особенно очевидными, когда обращаешься к искусству союзных республик, где общие для советского жанра проблемы решаются на разнообразном национальном материале.

Грузинский живописец У. М. Джапаридзе (р. 1906) — мастер, создавший ряд интересных жанровых полотен, успешно работающий также в области портрета, историко-революционной картины, иллюстрации. Его небольшим холстам свойственно спокойно-величавое настроение. Образы людей, созданные этим художником, — колхозников и колхозниц, умудренных годами стариков, юношей и молодых женщин Советской Грузии — отличаются монументальным характером при очень внимательной и точной фиксации всех особенностей их внешнего облика. Таковы картины Джапаридзе «Думы матери» (1945; Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР), «Напутствие» (1957; США, частное собрание) и другие.



У. М. Джапаридзе. Напутствие. 1957 г. США, частное собрание

илл. 95 а

Иным предстает в своих работах азербайджанский живописец М. Абдуллаев (р. 1921). Еще в конце 40-х гг. художник проявил себя как интересный пейзажист, умеющий замечать новое в природе родной страны («Огни Мингечаура», 1948; Баку, Музей искусств им. Р. Мустафаева). Картина «Строители счастья» (1951) свидетельствовала о желании Абдуллаева увидеть новое в современниках и передать чистоту их помыслов и переживаний. В дальнейшем кисть Абдуллаева становится все более уверенной, а живопись — более насыщенной, эмоциональной. Такова картина «Радость» (1956), где образ матери с ребенком в окружении щедрой южной природы вызывает мысли о счастье жизни, глубокой радости материнства.



О. М. Зардарян. Весна. 1956 г. Москва. Третьяковская галлерея.

илл. 91 а

Впечатляющие произведения на тему современности созданы армянским живописцем О. М. Зардаряном (р. 1918). В одном из первых своих полотен — «Победа строителей подземного Севангэса» (1947; Ереван, Картинная галлерея Армении — художник воспел героический труд советских строителей. Эта картина волнует возвышенной романтикой, утверждает мысль о великой созидательной деятельности

советского народа. В романтическом ореоле предстает жизнь и в другой картине Зардаряна — «Весна» (1956; ГТГ). Образ девушки в этом полотне символизирует молодость мира. Живописный строй произведения отличается большой эмоциональностью. Немалое значение имеет здесь величественный пейзаж армянской природы, как нельзя лучше отвечающий легкой и в то же время монументальной фигуре девушки.



Т. Салахов. Ремонтники. 1960 г. Баку, Музей искусств им. Р. Мустафаева

илл. 92 а

Во второй половине 50-х — начале 60-х гг. тема современности в самых различных ее аспектах нашла в

живописи особенно плодотворное развитие. Много интересного в этом плане сделано молодыми художниками самых различных национальностей. Азербайджанский живописец Т. Салахов (р. 1928) в картине «С вахты» (1957; Ленинград, Музей Академии художеств СССР) создал характерные образы бакинских нефтяников — деятельных, целеустремленных. Это полотно производит впечатление своей динамичностью и внутренней энергией. Картина Салахова «Ремонтники» (1960; Баку, Музей искусств им. Р. Мустафаева) является дальнейшей разработкой аналогичной темы. Художник как бы ближе знакомит зрителя со своими героями. Они даны крупным планом, и это позволяет отчетливее и убедительнее показать их волевую собранность, суровую силу. Некоторой аске-тичности этого полотна способствует резкость жестковатого рисунка, сдержанный колорит. В этом же плане написан Салаховым и портрет композитора Кара Караева (1960; Баку, Музей искусств им. Р. Мустафаева), в котором художнику удалось передать глубокую сосредоточенность известного музыканта.

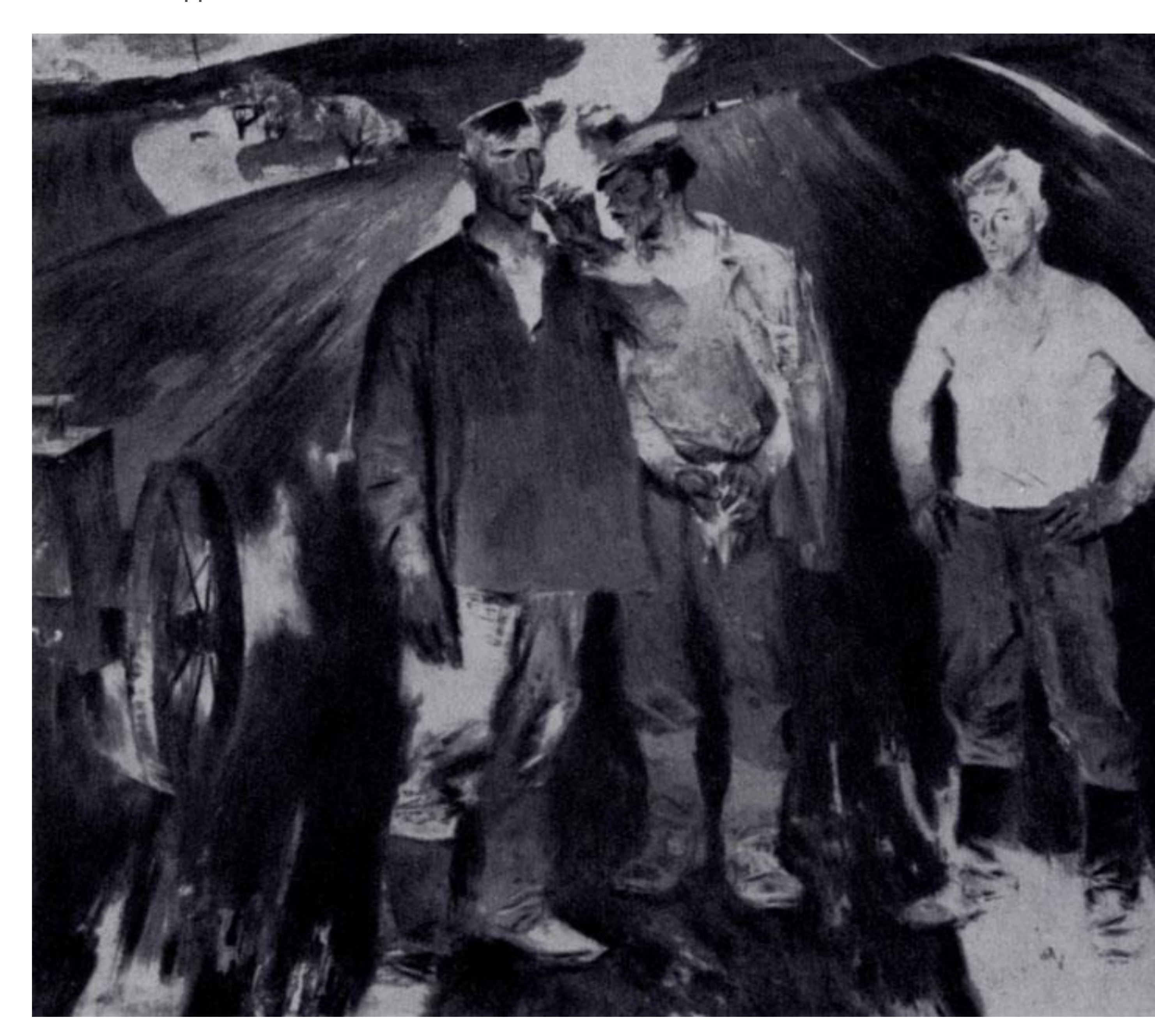


Э. К. Илтнер. Мужья возвращаются. 1957 г. Рига, Художественный музей Латвийской ССР

илл. 90 б

Мужественностью образов близок Салахову латышский живописец Э. К. Илтнер (р. 1925). Но в его произведениях больше драматизма и раздумья. Такова картина «Мужья возвращаются» (1957). Жены рыбаков, встречающие своих мужей, полны тревожного ожидания. Художник не хочет ничего приукрашивать. Напротив, он словно говорит, что

жизнь изображенных им людей полна суровых неожиданностей, что их труд требует мужества и самообладания.



Е. Е. Моисеенко. Земля. 1964 г

илл. 97 б

Чрезвычайно интересное решение современной темы, в котором художественный образ обретает символическое

звучание, дал в картине «Земля» (1964) ленинградский мастер Е. Е. Моисеенко (р. 1916). Трое мужчин изображены здесь на фоне вздымающейся увалами вспаханной земли, и кажется, что сила, исходящая от нее, передается героям картины.



С. А. Мамбеев. В ауле (У юрты). 1958 г. Алма-Ата, Художественная галлерея им. Т. Г. Шевченко

илл. 95 б

Среди художников, успешно работающих в области жанровой живописи, надо выделить латыша И. Зариня (р. 1929), казахов К. Т. Тельжанова (р. 1927) и С. А. Мам-беева (р. 1928), армянских живописцев Г. С. Ханджяна (р. 1926), А. А. Катаджяна (р. 1928), мастеров Российской Федерации Д. К.

Свешникова (р. 1912), В. Н. Гаврилова (р. 1923), В. Ф. Загонека (р. 1919), Ю. П. Кугача (р. 1917), А. П. Левитина (р. 1922), А. А. Смолина (р. 1927) и П. А. Смолина (р. 1930), А. Н. Попкова (р. 1937), Д. Д. Жилинского (р. 1927) и многих других. Целому ряду жанровых полотен свойствен яркий публицистический язык. Этим> в частности, отличается триптих «Протест против войны» (1959; Таллин, Художественный музей) эстонской художницы Л. Мууга (р. 1922) — произведение, проникнутое страстной непримиримостью к войне.



Л. Мууга. Протест против войны. Центральная часть триптиха. 1959 г. Таллин, Художественный музей

илл. 93 а



П. Д. Корин. Портрет Ренато Гуттузо. 1961 г. Ленинград, Русский музей

илл. 75



П. Д. Корин. Кукрыниксы (групповой портрет художников М. В.

Куприянова, П. Н. Крылова и Н. А. Соколова). 1958 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. между стр. 200 и 201

В области портрета в послевоенные годы продолжает плодотворно работать П. Д. Корин. Человек в его полотнах предстает со всей характерностью индивидуальных качеств и черт. Вместе с тем его образ выражает ярко и определенно идеал художника, которому близки люди большого волевого напряжения, сильных характеров, отмеченные творческим дерзанием. В портрете скульптора С. Т. Коненкова (1947; ГТГ) Корин, отбросив все мелкое, повседневное, запечатлел лишь то значительное, что выделяет Коненкова среди других людей и делает его выдающейся личностью. В предельной заостренности внутренних черт модели, в чеканности пластической формы, в ясности колористического решения таится сила этого портрета. Великолепны по остроте характеристик портреты М. С. Сарьяна (1957), Р. Н. Симонова (1956), Ренато Гуттузо (1961), художников Кукрыниксов (1958). В последнем полотне мастер прекрасно решил сложнейшую задачу группового портрета. Творческое содружество трех художников, каждый из которых характеризован предельно выразительно, находит здесь очень ясное воплощение. Но не только этим замечателен портрет. Это картина большого общественного и человеческого смысла. Кукрыниксы представлены как боевой авангард советского искусства, которое самым прямым и непосредственным образом участвует в делах и днях своей страны. Отсюда героическая концепция портрета, лишенного и намека на интимность и будничную повседневность.

В искусстве Корина ярко выступают важнейшие черты советской портретной живописи — утверждение высоких достоинств человека и значительности целей, которые он преследует, силы его характера, благородства душевного мира, пафос гражданственности. В большей или меньшей степени эти черты ощущаются и в работах других советских портретистов послевоенных лет.

Среди работ В. П. Ефанова (р. 1900) выделяются портреты академиков А. И. Абрикосова, А. В. Топчиева, художника В. Н. Бакшеева и другие. Ефанов остро улавливает сходство, стремясь выразительностью внешних черт модели передать характерные особенности ее внутреннего склада.



И. Н. Клычев. Портрет дважды Героя Социалистического Труда О. Эрсарыева. 1961 г. Ашхабад, Музей искусств Туркменской ССР

илл. 92 б



В. П. Ефанов. Девочка-испанка. 1937 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл.78 б

Как на важную особенность портретной живописи послевоенных лет следует указать на большое число изображений людей труда — рабочих, колхозников. Наряду с художниками старшего поколения, например Г. Н. Гореловым (р. 1880); здесь успешно работают более молодые мастера. Среди них художники Российской Федерации — К. М. Максимов (р. 1913), Л. В. Кабачек (р. 1924), С. И. Дудник (р. 1913), В. К. Нечитайло (р. 1915), туркмен И. Н. Клычев (р. 1923), узбеки А. А. Абдуллаев (р. 1918), Р. Ахмедов (1924) и другие.

Желание показать наиболее характерное и типическое в облике современника заставляет художников обращаться к жанру портрета-типа. Среди наиболее удачных произведений такого рода — «Портрет отличницы Светланы Шипуновой» (1951) украинского художника М. М. Божия (р. 1911), работа молодого живописца-ленинградца М. П. Труфанова (р. 1921) «Горновой» (1956).

Пейзажная живопись послевоенных лет переживает подлинный расцвет. В это время начинают творческий путь многие молодые пейзажисты союзных республик. В своих произведениях художники выдвигают новые решения образа обновленной Родины. Художественный язык пейзажистов становится более гибким, эмоциональным и разнообразным. В пейзаже продолжают работать ветераны советской живописи — В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. П. Крымов, А. В. Куприн, К. Ф. Юон и другие мастера. Важное значение имеют работы С. В. Герасимова, о которых говорилось выше.

Поэтом русской природы выступает в своих произведениях Н. М. Ромадин. Художника привлекают необжитые места, но это не означает, что он отстраняется от жизни. Картины Ромадина полны глубоких переживаний, они открывают зрителю мир волнующих и искренних чувств. Некоторые

произведения художника кажутся овеянными поэтическими легендами. Это отличает картину «Керженец» (1946 — 1947; ГТГ). Художник умеет многое извлечь из самого, казалось бы, простого мотива. Все здесь проникнуто особым сказочным настроением — и стоящий стеной бор на противоположном берегу реки, и медленно скользящая лодка, и таинственные, темные глубины глухой лесной речки.

Показывая многообразие состояний природы, раскрывая поэтическое богатство связанных с ней настроений и чувств, советская пейзажная живопись в целом решительно утверждает жизнь. Природа выступает в творениях художников «очеловеченной» мыслями и переживаниями людей, которые видят в ней источник прекрасного и предмет глубоких размышлений об окружающем. Вот почему в советской живописи успешно развивается пейзаж самого различного эмоционального содержания — эпический и лирический, интимный и наполненный большими гражданскими идеями.

Эпический характер пейзажного образа свойствен произведениям В. В. Мешкова (1893 — 1963). Этот художник любил писать природу Севера и Урала, поражающую своим величием, природу, которая предстает в его картинах исполненной могучих сил («Сказ об Урале», 1949; ГТГ). В известной мере близок этому мастеру Я. Д. Ромас (р. 1902). В 40-х гг. он успешно работал в области жанровой живописи. Его картина «На плоту» (1947; ГТГ) завоевала популярность простотой незамысловатого сюжета, правдивостью образов людей, убедительностью живописно-пластического выражения искреннего чувства. В своих пейзажных работах художник стремится к созданию синтетического пейзажного образа, вызывающего раздумья о величии Родины и созидательной деятельности советского народа. Эт° стремление свойственно триптиху Ромаса «По заветам великого Ленина» (1959 — 1960) и его полотнам, посвященным природе Каспия.



Я. Д. Ромас. Ветреный день. 1957 г. Киров, Художественный музей им. А. М. Горького

илл. 86 б

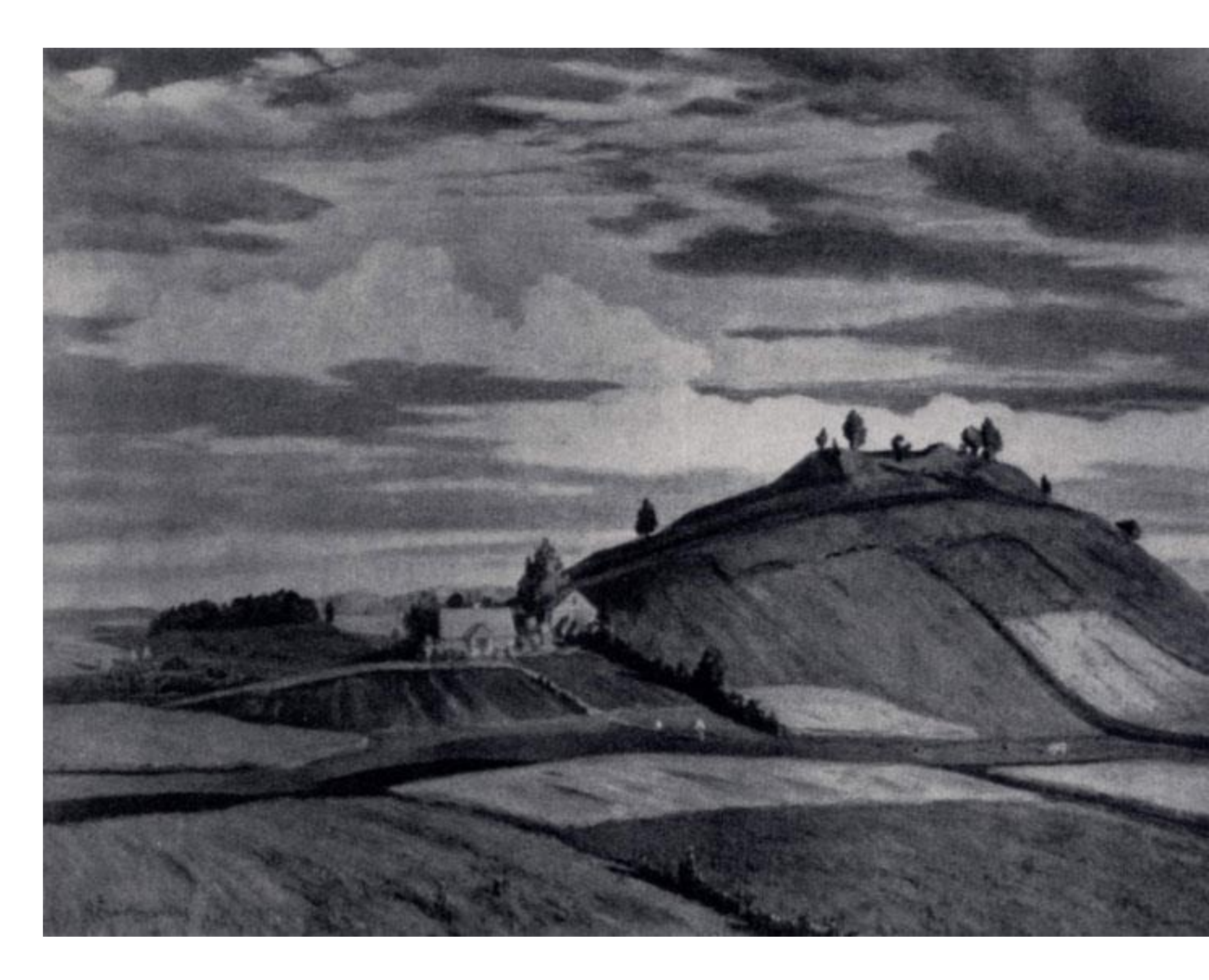


Э. Ф. Калнынь. Новые паруса. 1945 г. Рига, Художественный музей Латвийской ССР

илл. 90 а

В пейзажной живописи ярко раскрывается национальное своеобразие искусства отдельных советских республик.

Произведения латышей Э. Ф- Калныня (р. 1904) и В. К. Калнрозе (р. 1894) отличает сдержанная цветовая гамма — жемчужно-серебристый колорит, столь свойственный природе Прибалтики. Работы литовского живописца А. И. Жмуйдзинавичуса привлекают гармоничностью композиционных решений, настроением покоя и мудрой сосредоточенности. Полотна киргизского живописца Г. А. Айтиева (р. 1912) дают представление о величавом горном ландшафте юго-востока нашей страны. Картины украинца И. И. Бокшая (р. 1891) радуют насыщенностью цвета, им присуща повышенная Эмоциональность. Работы русских живописцев А. М. Грицая (р. 1914), Б. Г. Яковлева и других мастеров воздействуют определенностью цветовых сочетаний, ясностью художественных образов. Значительное место в советской пейзажной живописи занимают работы армянских живописцев, в частности М. С. Сарьяна.



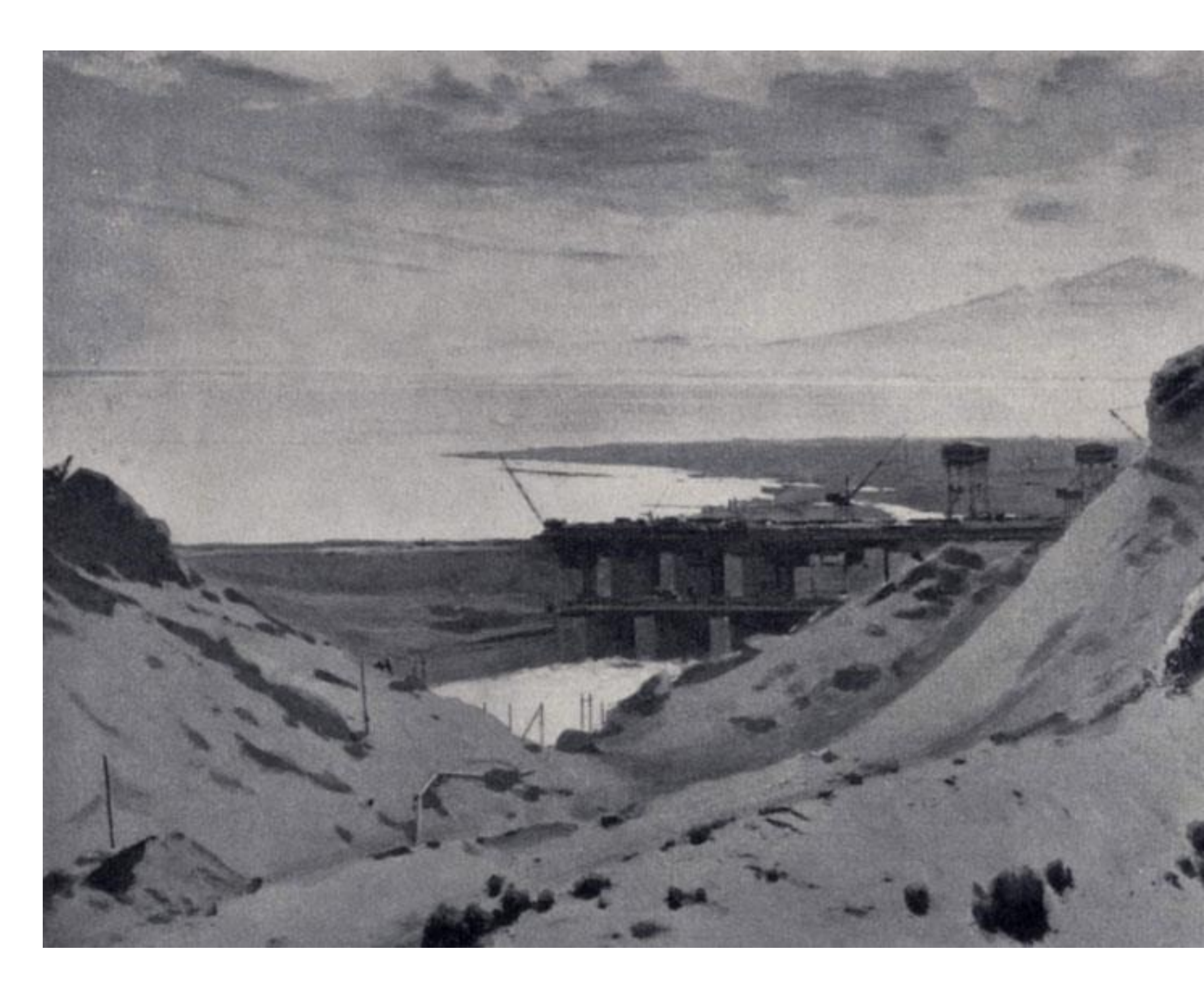
А. И. Жмуйдзинавичюс. Пилякальнис в Рудамине. 1956 г. Каунас, Художественный музей им. М. К. Чюрлёниса

илл. 93 б



Г. А. Айтиев. Полдень. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 94 а



У. Т. Тансыкбаев. Утро Кайрак-Кумской ГЭС. 1957 г. Москва, Музей искусства народов Востока

илл. 91 б

Интересные произведения пейзажной живописи созданы в послевоенные годы, особенно в последнее десятилетие, художниками Узбекистана. Здесь следует выделить работы живописца У. Т. Тансыкбаева (р. 1904). Наряду с картинами «чистой» природы («Родной край», 1951; «Вечер на озере Иссык-Куль», 1951) у этого художника есть ряд полотен, где природа предстает преобразованной трудом советских людей. «Утро Кайрак-Кумской ГЭС» (1957) — произведение

монументального плана. Здесь господствуют спокойные и плавные ритмы. Уходящее к горизонту пространство кажется необозримым, очертания дальних гор теряются в дымке раннего утра. И тем более величественными кажутся сооружения гидростанции, неузнаваемо изменившей пустынный ландшафт. Картина Тансыкбаева сочетает глубину больших мыслей, широкий эпический размах повествования и глубокую проникновенность изображения природы. Идея произведения выступает здесь обогащенной живыми наблюдениями художника над природой, ее эмоциональным переживанием.



Г. Г. Нисский. Перед Москвой. Февраль. 1956 г

илл. 79 а



Г. Г. Нисский. На взморье. 1946 г. Москва, собрание М.И.Сухачева

илл. 79 б

Чувство современности присуще многим советским пейзажистам. В высшей степени оно свойственно Георгию Григорьевичу Нисскому (р. 1903). Этот художник во многом определяет лицо современной советской пейзажной живописи. Его полотна отличает острота ритмов, декоративная звучность красочных сочетаний, стремление к большим обобщениям. В «Белорусском пейзаже» (1947; ГТГ) лента железной дороги уводит взгляд к горизонту, она словно зовет в необъятные просторы страны. Романтика дальних путей сочетается здесь с проникновенным чувством природы. Группа сосен и березки на первом плане вносит в картину ноту лиризма. Острое ощущение современности, свойственное пойзажу, смягчается искренним переживанием художника, словно впервые увидевшего скромную красоту русской земли.

Произведения Нисского последних лет обладают широким диапазоном мыслей и чувств. Наряду с эпическими полотнами нередки у него миниатюры, свидетельствующие о тонком лирическом даровании художника. Величественные картины нетронутой северной природы соседствуют с пейзажами, где отчетливо выступают приметы нового. В картине «Подмосковная рокада» (1957) излюбленный художником мотив претворен в образ удивительно современного звучания. Напряженный красноватый колорит сообщает ему огромную эмоциональную выразительность, мужественную силу, значительность. Романтика этого пейзажа — романтика нового космического века с его величием героических свершений и беспредельной смелостью мечты.

Нисский — художник страстного жизнеутверждения. Природу он мыслит как прекрасное жилище человечества, которое люди преображают своим трудом и которое в свою очередь делает их чище, благороднее, прекраснее.



П. П. Кончаловский. Сирень. 1951 г. Собственность семьи художника

илл. между стр. 208 и 209



Е. Д. Ахвледиани. Натюрморт. 1955 г. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР

илл. 94 б

Интересные произведения созданы советскими художниками в области натюрморта. Здесь работает очень много мастеров во всех республиках, в том числе Л. С. Свемп (р. 1897), Е. А. Малеина (р. 1903), Е. Д. Ахвледиани (р. 1901). Е. А. Асламазян (р. 1910) и М. А. Асламазян (р. 1907). Превосходные натюрморты написаны в послевоенные годы П. П. Кончаловским. Его «Сирень» (1951; собственность семьи художника) словно излучает радость цветения. Произведениям всех этих художников свойственно живое и полнокровное ощущение предметного мира, светлое восприятие жизни, чувство материальности изображаемых предметов, плодов, цветов. Как и во всей советской живописи, в натюрморте проявляется глубоко гуманистический характер советского искусства. При многообразии индивидуальных творческих манер натюрморт послевоенного двадцатипятилетия характеризуется общей тенденцией глубокого раскрытия в образах «мертвой» натуры мыслей и чувств советских людей сегодняшнего дня.

Советская живопись последнего десятилетия свидетельствует о многогранных и плодотворных творческих исканиях художников. Успешно развиваются все ее жанры, в каждом из которых мастера стремятся к новым, оригинальным решениям. Важнейшие особенности советской живописи настоящего периода — углубление ее содержания и расширение художественных средств, реалистического воплощения действительности, что дает возможность полнее, глубже, многограннее показать советского человека, раскрыть важные общественные идеи современности.

* * *

Театрально-декорационное искусство — яркая и содержательная страница советской художественной культуры. Пройденный им путь сложен, подчас противоречив, но постоянно наполнен борьбой за овладение новыми средствами театральной выразительности, за создание синтетического сценического образа, пронизанного идеями современности. Коренным образом изменившиеся

исторические и социально-общественные условия сделали советский театр подлинно народным достоянием, поставили перед ним важные задачи и цели. Начиная с массовых театрализованных празднеств, художники на всем протяжении развития советского театра стремились активно связать свою деятельность с событиями современности. Традиции, оставленные молодому советскому театру К. А. Коровиным, А. Я. Головиным, А. Н. Бенуа, В. А. Симовым и другими художниками, предстояло развивать, обогащать новым содержанием, поисками новых изобразительных решений.

Общая картина состояния декорационного искусства первых послеоктябрьских лет — сложная и пестрая. Среди множества художественных направлений наиболее крайние, взаимоисключающие позиции заняли академические и так называемые «левые» театры. Первые выступали охранителями реалистических традиций, но некоторое время стояли в стороне от кипучей общественной жизни. Вторые, — отвергая традиции и борясь с засильем мещанского безвкусия и эстетствующих стилизаторских тенденций, проповедовали аскетизм оформления, выделяющего актера в качестве единственного «проводника» революционных идей. Этои точки зрения вначале придерживался крупнейший советский режиссер В. Э. Мейерхольд, который начал реформу своего театра с обновления репертуара и декораций. Он сменил иллюзорную живописную декорацию на строенную конструкцию, которая должна была воплотить в себе революционный пафос и размах сценического действия. Конструктивизму в той или иной мере отдали дань не только молодые художники, но и некоторые мастера старшего поколения. Его приверженцы стремились к максимальному овладению трехмерным сценическим пространством, к техническому оснащению сцены. Они ввели музыку как определенное ритмическое начало в спектакле, использовали свет и световые проекции в качестве элементов его оформления. Однако новаторские устремления нередко приводили к утрате образцовой выразительности оформления. Отвлеченный схематизм и беспредметничество, подмена цвета фактурой материалов, самодовлеющая машинерия

ограничивали возможности декорационного искусства вообще и творчество художников в частности. Вместе с тем конструктивизм в театре дал определенный толчок для поисков новых путей в решении массовых мизансцен, в трактовке взаимоотношения актера с окружающей средой, непрерывности действия в многокартинном спектакле.

Советское театрально-декорационное искусство развивалось в борьбе с чуждыми реализму формотворчеством и приземленным бытовизмом. Оно складывалось из поисков и экспериментов художников разных творческих направлений. При этом не только современный репертуар, начало которому было положено блистательным сатирическим обозрением В. В. Маяковского «Мистерия-буфф», но и классическая драматургия стали источником современного мироощущения как зрителя, так и художника. Не случайно в начале 20-х гг. создаются постановки, в которых со всей четкостью определилась новаторская роль художника-декоратора как сорежиссера спектакля.

В числе спектаклей, где декорации жили в едином пластическом ритме с движением актера, его сценическим состоянием, была постановка комедии Аристофана «Лизистрата» (1923) в декорациях И. М. Рабиновича (1894 — 1961), осуществленная Вл. И. Немировичем-Данченко в Музыкальной студии Художественного театра. Художник создал удивительно простую, но музыкальную по ритмам строенную декорацию, передающую подлинный дух Древней Греции. Белоснежные колоннады были соединены между собой лестницами и площадками в единую установку. Она размещалась на вертящемся круге сцены на фоне бездонного голубого горизонта, охватывающего ее со всех сторон. Художник И. И. Нивинский (1881 — 1933) в тонких, полных изящной импровизации декорациях к «Принцессе Турандот» (1922) был столь же изобретателен и остроумен, как и талантливый режиссер этой комедии Гоцци — Евгений Вахтангов. Художник и архитектор А. А. Веснин (1883 — 1959), оформивший трагедию Расина «Федра» (1922) в Камерном театре, во многом определил принципы будущих

сценических монументальных решений. Его лаконичные и в то же время исполненные драматизма декорации строились на сочетании обобщенных архитектурных объемов и эмоциональной выразительности цвета.

На протяжении 20-х и последующих годов развиваются и традиции живописной декорации. Ее продолжателязш были К. А. Коровин, сделавший оформление к опере «Князь Игорь» А. П. Бородина (1920) и к балету «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1919), А. Н. Бенуа (балет «Петрушка» И. Стравинского, 1920, и другие постановки), Б. М. Кустодиев создал декорации к операм «Вражья сила» А. Н. Серова и «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, а также оформление пьесы Е. И. Замятина «Блоха» (МХАТ 2-й, 1925), сделанного в традициях русского народного лубка. В полную меру зрелищными и театральными, отличавшимися присущей художнику манерой декоративного узорочья, были декорации А. Я. Головина к балетам «Жар-птица» И. Стравинского (1921), «Сольвейг» на музыку Э. Грига (1922) и тоже праздничные, но более строгие декорации к «Свадьбе Фигаро» П. Бомарше (МХАТ, 1927).

Одновременно настойчиво пролагает путь живописно-объемный принцип решения сценического пространства. Строенные декорации обретают реальные жизненные формы, свою «плоть» и образное начало. Большая роль в утверждении живописно-объемной системы и в музыкальном театре принадлежала Федору Федоровичу Федоровскому (1883 — 1955). Творчество художника впоследствии во многом определило стиль оформления оперных постановок в Большом театре. Декорации Федоровского к опере Ж. Визе «Кармен» (1922) с их повышенной цветностью огненно-красных, оранжевых тонов, напоминающие серебристый орган на голубом горизонте декорации в «Лоэнгрине» Р. Вагнера (1923) были талантливо решены художником, стремившимся подчинить новые приемы драматическому содержанию музыки. В декорациях к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1927) Федоровский впервые ставит своей целью раскрытие музыкальной народной драмы в ее социальном аспекте.

Во второй половине 20-х гг. значительную роль в репертуаре театров начинает играть советская драматургия. С темами героики труда, восстановления народного хозяйства связано начало деятельности Бориса Ивановича Волкова (р. 1900), который в постановках театра им. МГСПС — «Цемент» (по роману Ф. Гладкова, 1926), «Рельсы гудят» В. Киршона (1928) и др. — стремился передать пафос строительства в сдержанной суровой простоте заводских цехов и шахт.

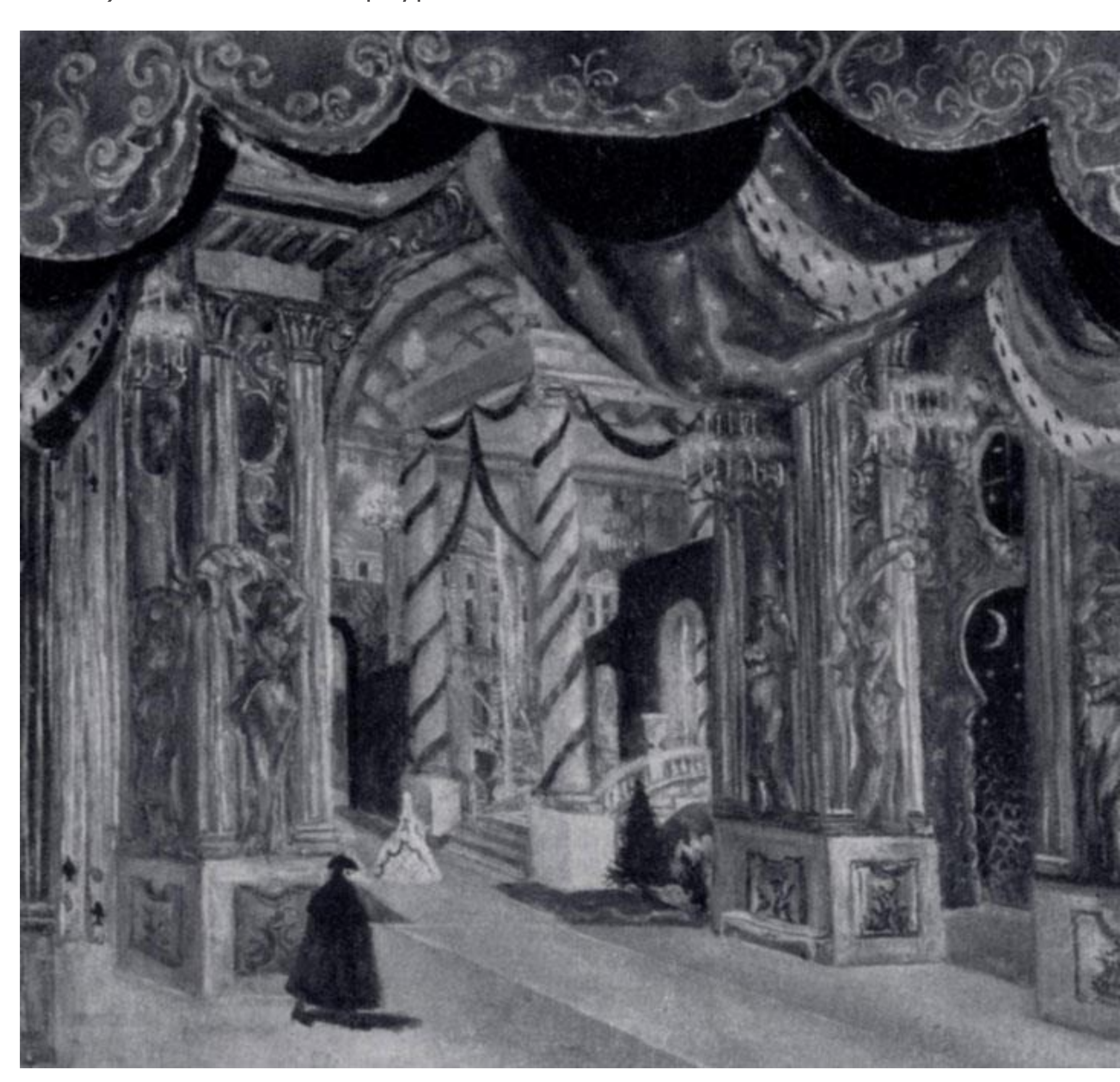
Важнейшей вехой в искусстве театра этих лет были юбилейные спектакли к десятилетию Октября. Среди них особое место принадлежало оформлению В. А. Си-мова к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова (МХАТ, 1927), сочетавшему объемные строенные детали первого плана с живописно-пространственными задниками. Удачно была найдена единая архитектурная установка художником Н. А. Менынутиным в пьесе «Любовь Яровая» К. Тренева (Малый театр, 1927). Оригинальные декорации были созданы Николаем Павловичем Акимовым (р. 1902) к «Бронепоезду 14-69» (Ленинградский академический театр драмы, 1927), в которых художник использовал специальную пространственную композицию из отдельных деталей оформления. Декорации Акимова к «Разлому» Б. Лавренева (театр имени Евг. Вахтангова, 1927), построенные на своеобразном принципе «диафрагмирования», членившие многокартинный спектакль с помощью черного бархата как бы на отдельные кадры, свидетельствовали о богатой выдумке и яркости дарования этого мастера театра.

В 30-е гг. советское декорационное искусство вступает в новый этап развития. Поиски художников воплощаются в более зрелых художественных формах. К этому времени уже сложились прочные традиции, опирающиеся на мастерство большой плеяды театральных художников. В их работах правда человеческих чувств, проникновение в содержание драматического действия сочетались с высокой художественной культурой. Метод социалистического реализма, предусматривающий постоянное изучение действительности, тесную связь с жизнью, деяниями своего народа, определил значимость этой области искусства в годы

Великой Отечественной войны и обусловил новый ее подъем в послевоенный период. Лучшие театральные постановки 30-х и последующих лет связаны с именами многих выдающихся театральных художников, творчество которых сложилось в советские годы.

Одно из первых мест в театрально-декорационном искусстве принадлежит Владимиру Владимировичу Дмитриеву (1900 — 1948). Испытав различные влияния, Дмитриев находит себя в Московском Художественном театре в самом начале 30-х гг. Он работал с равным успехом в драме и музыкальном театре, над классическим и современным репертуаром. Художник умел находить форму спектакля, соответствующую идее пьесы, ее жанру, стилю. Умел сочетать сдержанность со свободным полетом фантазии, глубину проникновения в характер эпохи с редкой поэтической одухотворенностью. Дмитриев стал мастером особой психологической декорации, которая незаметно «срасталась» с действием, режиссерским замыслом. Обитые синим бархатом ширмы с вписанными в них архитектурньши деталями и предметами обстановки в спектакле «Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого (МХАТ, 1937) создавали неповторимую сценическую атмосферу, сливавшуюся воедино с представлением о холодной чопорности светского Петербурга. В декорациях к «Егору Булычеву» М. Горького (театр имени Евг. Вахтангова, 1932) разрезом двухэтажного булычовского дома, где каждая площадка, каждая деталь оформления обыгрывались актером в живом действии, художник дал поразительно точную характеристику уклада жизни различных поколений одной семьи. Декорационные решения сохраняли в основе живописный образный строй и в спектаклях «Враги» М. Горького (МХАТ, 1935), «Человек с ружьем» Н. Погодина (театр имени Евг. Вахтангова, 1937) и др. Но эта живописность достигалась различными театральными приемами, в том числе и колоритом костюмов, цвет которых художник порой доводил до полного звучания. Пожалуй, никто, как Дмитриев, с таким поэтическим вдохновением не ощутил специфику чеховских пьес («Три сестры», 1940; «Дядя Ваня», 1946, МХАТ), проникся психологией героев драматургии А. Н. Островского

(«Бесприданница», Московский театр драмы, 1940; «Последняя жертва», МХАТ, 1944), передал дух старой и новой Москвы («Кремлевские куранты» Н. Погодина, МХАТ, 1942) и особенно Петербурга.



В. В. Дмитриев. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». 1944 г. Москва, Музей Большого театра

илл. 98 б

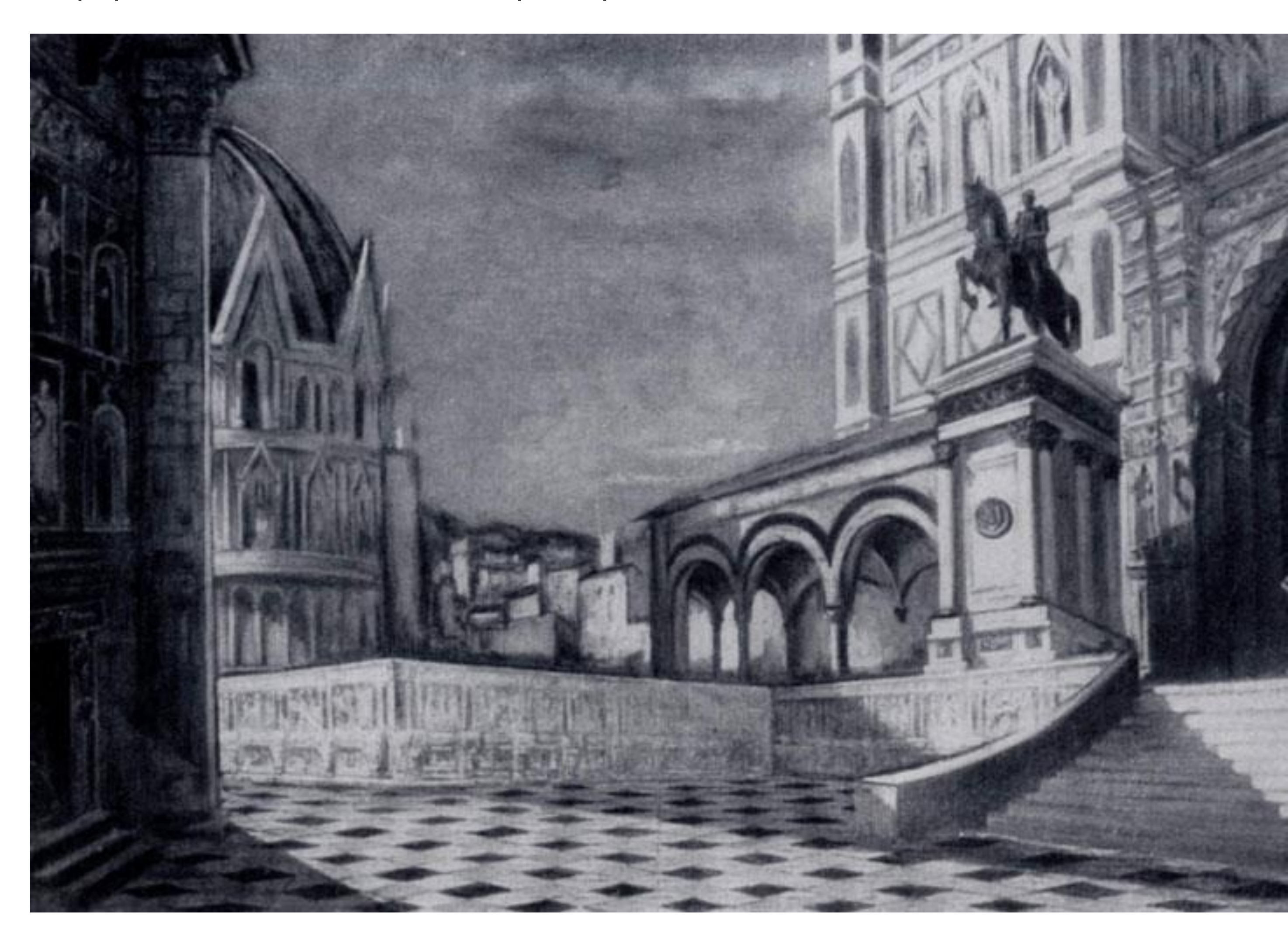
Декорации Дмитриева к «Пиковой даме» (Государственный академический Большой театр (*В дальнейшем название дается сокращенно — ГАБТ.*), 1944) — классический образец сценического воплощения музыкальной драматургии Чайковского. Таким же даром образного видения музыки, умением мелодией красок достигать поразительно тонкого слияния живописных форм и музыкальных звучаний отмечены декорации Дмитриева к «Орлеанской деве» П. И. Чайковского (Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова 1, 1945), к «Вражьей силе» (ГАБТ, 1947), к «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки (1948, там же). Художник рано ушел из жизни, но своим творчеством он утвердил действенный характер декораций в спектакле.

Какими-то гранями своего искусства соприкасается с В. Дмитриевым дальнейшее творчество Б. И. Волкова. Близость эта сказывается не в схожести их .манер, в общем очень разных, а в отношении к театру, в понимании его природы и задач. Искусство Волкова разносторонне и многогранно. По своему эмоциональному строю оно романтично. Театральная живопись в самых разных ее проявлениях — неизменный спутник его декорационных решений в драматических и музыкальных театрах. «Жизель» А. Адана (ГАБТ, 1944) и «Моцарт и Сальери» Н. А. Рим-ского-Корсакова (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 1944), «В бурю» (1953) и «Фрол Скобеев» Т. Н. Хренникова (1950, там же), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (театр имени Моссовета, 1950) и «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (Малый театр, 1956) «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (ГАБТ, 1960) и «Умные вещи» С. Я. Маршака (Малый театр, 1965) — лучшие работы художника. В них он выступает мастером психологического решения сценического интерьера и безыскусного, но поэтического пейзажа или праздничного, нарядного оформления, проникнутого традициями народного искусства.

Характерной чертой творчества театральных художников 30-х годов было заметное усиление живописной тенденции. Она была вызвана объективными закономерностями развития самого искусства, призванного создавать полнокровные и конкретные решения. Этому способствовало и участие художников-станковистов в театральных постановках. Жизнерадостные декорации П. П. Кончаловского к «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони (МХАТ, 1933), В. А. Фаворского к «Двенадцатой ночи» У. Шекспира (МХАТ 2-й, 1933), К. С. Петрова-Водкина к «Свадьбе Фигаро» П. Бомарше (Театр академической драмы, 1935) и работы других художников значительно обогатили театр яркими, свежими образами.

В это же время приходит в театр и Петр Владимирович Вильяме (1902 — 1947), который занял одно из ведущих мест в его истории. Художник обладал счастливой способностью постоянно обновлять старые и находить новые изобразительные средства. Декорации Вильямса к инсценировке по роману Ч. Диккенса «Пикквикский клуб» (МХАТ, 1934) носили гротесковый характер. Огромные живописные панно и портреты «играли» параллельно с актерами, как бы являясь изобразительными сатирическими эпиграфами к каждому действию. Оформление оперы Дж. Верди «Травиата» (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 1934) на открытой сцене без занавеса с выносными площадками и ложами для хора, с портальной рамой и фоновыми живописными панно превращало оперу в своеобразный спектакль-концерт. Вильяме использует прописные тюли и тюлевые аппликации в опере И. И. Дзержинского «Поднятая целина» (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1937), где он впервые раскрывается как большой мастер реалистического театрального пейзажа. Он добивается тонкой живописности оформления в балете «Кавказский пленник» Б. А. Асафьева (ГАБТ, 1938) и в опере «Иван Сусанин» М. И. Глинки (ГАБТ, 1939). Вильяме создал множество постановок, среди которых «Тартюф» Мольера (МХАТ, 1939), «Последние дни» («Пушкин») М. А. Булгакова (МХАТ, 1943), «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (ГАБТ, 1944) внесли свой вклад в историю

декорационного искусства. Но мировую славу стяжало ему оформление балетов С. С. Прокофьева.



П. В. Вильямс. Эскиз декорации к балету С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». 1946 г. Москва, Музей Большого театра

илл. 99 а

Праздничные, полные романтической приподнятости, неистощимой выдумки и изящества декорации к балету С. Прокофьева «Золушка» (ГАБТ, 1945) вводили зрителя в сказочный мир с чудесными превращениями, мгновенными переменами, движущейся панорамой дворцовых залов, галлерей, лестничных маршей. В монументальных, а в некоторых картинах — проникновенно-лирических декорациях

к «Ромео и Джульетте», которые мыслятся неразрывными с исполнителями спектакля, художник сочетал памятники итальянского возрождения со средневековой готикой. В причудливом смешении стилей, существовавшем в самой действительности, Вильяме подчеркивал сложную и извечную борьбу старого с новым.



Ф. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере А. П. Бородина «Князь Игорь». 1934 г. Москва, Музей Большого театра

илл. 98 а

Полным контрастом к творчеству Вильямса развивается самобытное дарование Ф. Ф. Федоровского. Стихийный темперамент, сочность живописного многоцветия палитры неизменно сопутствуют дальнейшей творческой биографии художника. Интересы Федоровского лежали в русле русской классической оперы. Масштабность замыслов, динамичность ракурсов и развитое чувство музыкальной выразительности цвета сообщали эпическое звучание его работам. Участие в постановке опер Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (ГАБТ, 1931) и «Псковитянка» (1932, там же) помогло художнику перейти к таким сложным монументальным произведениям, как «Князь Игорь» А. П. Бородина (1934 и 1944, там же) и сказочно-былинная опера «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1935 и 1949, там же). Эти оперы оставались постоянным источником вдохновения на протяжении всей его жизни.

Особой патриотической силы и внутреннего подъема исполнены декорации Федоровского к «Тихому Дону» И. И. Дзержинского (1936, там же), декорации к «Ивану Сусанину» (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1939), в которых развернута картина народной эпопеи во всей мощи русского характера, оформление оперы П. И. Чайковского «Чародейка» (ГАБТ, 1943).

Гигантская сила Мусоргского нашла в Федоровском художника, который сумел подчинить свою энергию и богатую фантазию характеру музыки. В декорациях к «Борису Годунову» (1946, там же) он стремился показать живую историю народа через сценическое воплощение образцов национальной архитектуры, особенности патриархального быта, подчинив их драматическому восприятию музыки. Так же монументален и целостен живописно-объемный принцип декораций к «Хованщине» (1948, там же). Общий живописный строй каждой картины создавал такую атмосферу действия, которая помогала слышать и как бы видеть величавую силу изумительных хоров оперы. Едва ли не лучшая картина в

спектакле — «Стрелецкая слобода». По красоте и своеобразию композиции, убеждающей жизненности и мастерству исполнения это одно из выдающихся произведений художника.

Работа над созданием современного монументально-героического спектакля составляет другую важную тенденцию в развитии советского театрально-декорационного искусства. Поиски в этом направлении прочно связаны с именем крупнейшего художника театра — Вадима Федоровича Рындина (р. 1902). Правда, в целом интересы художника очень разносторонни и широки. Они охватывают все виды и жанры драматургии, в том числе и музыкальной. Однако при тематическом разнообразии заметна особая привязанность художника к постановкам, насыщенным гражданственным пафосом и революционной романтикой. В то же время стилистическому богатству формальных приемов присущи некоторые общие черты. Это свойственная Рындину острота театральной формы, превосходное пространственное видение декораций на сцене, умение найти оригинальный принцип решения для всей постановки. Непреходящими в театральной жизни остались декорации Рындина к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (1933) в Камерном театре. Сжатость выражения мыслей, лаконичность изобразительного языка отличают единую динамическую установку в виде свернутой спирали, расходящейся ступенями от центра. Четкая по силуэту, пластичная по форме, она ассоциировалась то с палубой корабля, то с воронкой от разорвавшейся бомбы, то с виражем дороги как лейтмотивом всего спектакля — дороги в революцию, в будущее. Большую роль в оформлении играли свет и световые проекции. Они и потом — существенные компоненты световой и цветовой партитуры рындинских спектаклей. Декорации к «Молодой гвардии» (театр имени Вл. Маяковского, 1947) продолжали поиски художника в создании монументального и лаконичного современного спектакля. Здесь он достиг эпической силы звучания оформления с помощью емкой по содержанию и эмоциональной наполненности изобразительной метафоры. Огромный красный стяг на почти пустой сцене то

торжественно реял как знамя победы, то скорбно опускался вниз, становясь активным элементом действия. Эти тенденции выразились в оформлении оперы «Мать» Т. Н. Хренникова (ГАБТ, 1957) и в предельно простых, но глубоко трагичных и величественных декорациях «Реквиема» в опере «Судьба человека» И. И. Дзержинского (1961, там же).



В. Ф. Рындин. Эскиз декорации к опере Т. Н. Хренникова «Мать». 1957 г. Москва, Музей А. М. Горького

илл. 99 б

Монументальны и декорации Рындина к «Гамлету» У. Шекспира (театр имени Вл. Маяковского, 1959). Они сохраняют принцип изобразительной метафоры, которая «обрастает» живописно-объемными деталями, характеризующими эпоху, среду, место действия. Кованые, во все зеркало сцены ворота, словно ворота громадной тюремной темницы, обыгрываются художником как портальный занавес и кулисы, площадка для действия в многоэтажном замке ЭЛЬСИНОР и боковые галлереи в тронном зале. Единый принцип лежит в основе живописно-объемного решения оформления оперы «Война и мир» С. Прокофьева (ГАБТ, 1959). Декорации Рындина последнего десятилетия — к операм «Свадьба Фигаро» Моцарта (ГАБТ, 1956), «Фальстаф» (1962) и «Дон Карлос» Дж. Верди (1963, там же), к спектаклям «Ярмарка тщеславия» по роману У. Теккерея (1959, Малый театр), «Мадам Бовари» по роману Г. Флобера (1963, там же) и другие — свидетельствуют об усилении живописной тенденции в его художественных замыслах.

Сочетание различных живописных приемов с пластическим решением характеризует декорационные работы крупного художника театра Ниссона Абрамовича Шифрина (1892 — 1961). Превосходно чувствуя природу театра, Шифрин умел скупыми средствами создать ощущение безбрежного морского пространства и могучей палубы корабля в «Гибели эскадры» А. Е. Корнейчука (Центральный театр Красной Армии, 1934), умел как художник-поэт глубоко раскрыть характер шекспировских спектаклей. В шекспировских спектаклях «Укрощение строптивой» (1937, там же и «Сон в летнюю ночь» (1941, там же) с помощью живописных панно-гобеленов, архитектурных деталей и предметов быта художник передавал на сцене дух ренес-сансной эпохи, а в спектакле «Как вам это понравится» (1940, там же) он использовал аппликации и проекции в своих полных жизненной правды сценических пейзажах. Этапной работой для всего театрально-декорационного искусства явились декорации Шифрина к инсценировке по роману М. А. Шолохова «Поднятая целина» (Центральный театр Советской Армии, 1957) с их удивительно простым, лаконичным и вместе с тем поэтическим замыслом.

Сложный путь раздумий и поисков прошел в своей давней привязанности к шекспировской драматургии Александр Григорьевич Тышлер (р. 1898). Его декорации к «Королю Лиру» (Гос. Еврейский театр, 1934), «Ричарду III» (Большой драматический театр имени М. Горького, 1935), к «Двенадцатой ночи» (Театр драмы имени А. С. Пушкина, 1951), а также большая серия эскизов — новых вариантов декораций и сценических костюмов к «Королю Лиру», «Отелло», «Гамлету» — составили оригинальный цикл «шекспирианы», которая одухотворена романтической фантазией автора, по-своему раскрывающего психологический, философский и социальный аспекты творений великого драматурга.

Если Шифрин, используя разные приемы театральной выразительности, тяготеет в целом к поэтическим образам, а Тышлер создаст особый театральный мир, мыслимый им как «сцена на сцене», то Н. П. Акимов при разнообразии своих интересов в основном склоняется к ироническому, порой гротесковому оформлению с подчеркнутой характерностью «играющих» вещей и нарочито сгущенной обстановкой театрального действия. Таковы были его изобразительные декорации к спектаклям «Мое преступление» Л. Вернейля (Ленинградский театр комедии, 1935), «Школа злословия» Р. Шеридана (1937, там же), «Тень» Е. Л. Шварца (1940, там же), острота зрительного образа которых во многом продиктована характером дразттургии. В последующих работах художника эти тенденции получили выражение в еще более образных, полных психологического подтекста сатирических по манере декорациях к спектаклям «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград, Новый театр, 1952) и «Дело» А. В. Сухово-Кобылина (Театр имени Ленсовета, 1954).

В театрально-декорационном искусстве послевоенных лет особое место занимает творчество Симона Багратовича Вирсаладзе (р. 1909). Художник целиком посвятил себя оформлению балетных спектаклей. Его метод решения декораций принципиально отличен от оформлений, созданных такими художниками, как В. Ходасевич (балет Б. В. Асафьева

«Бахчисарайский фонтан»), М. Бобышев (балет Р. М. Глиэра «Медный всадник»), Б. Волков («Жизель»), В. Дмитриев (балет Б. В. Асафьева «Пламя Парижа»), и другими. Эти художники использовали живописно-объемную декорацию, стремясь в той или иной мере перенести реальный мир, окружающий героев, на сцену, создавали иллюзию непосредственной среды, в которой развивалось действие. Вирсаладзе целиком освобождает планшет сцены для танцев. Кулисы и падуги становятся однотонными. Колористический акцент художник переносит на костюмы персонажей, на динамику развития цветовых сочетаний в зависимости от содержания музыки и характера хореографического рисунка. При этом решение Вирсаладзе оформления всегда образно и метафорично (балеты «Каменный цветок» С. Прокофьева, ГАБТ, 1956; «Легенда о любви» А. Меликова, 1965, там же). Замыслы Вирсаладзе требует самоограничения художника во имя большей выразительности танца, но в то же время — и напряженности мысли, поэтического воображения, точности колористической гаммы, ее тончайшей разработки для достижения музыкального звучания всего оформления. Все эти качества присущи новаторским работам художника, которые значительно расширяют возможности хореографов.

Общая картина состояния советского театрально-декорационного искусства была бы далеко не полной, если бы не упомянуть о том вкладе, который внесли в его историю С. М. Юнович, С. Ф. Николаев, А. Ф. Босулаев, В. А. Шестаков, И. В. Севастьянов и многие другие художники Российской Федерации. Она не исчерпывается и этими именами, потому что работы художников братских национальных республик — тоже неотъемлемая часть советской декорационной школы. Декорации А. Г. Петрицкого (к опере «Тарас Бульба» Н. В. Лысенко, Театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, 1937; к опере П. И. Чайковского «Черевички», ГАБТ, 1941; к опере К. Данькевича «Богдан Хмельницкий», Театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, 1953), А. В. Хвостенко-Хвостова (к опере «Утопленница» Н. В. Лысенко, Театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, 1950; к опере «Иван Сусанин», 1949, там же), В. Г. Меллера, Ф. Ф. Нирода — на Украине, М. С.

Сарьяна (к опере А. А. Спендиарова «Алмаст», Театр оперы и балета имени А. Спендиарова, 1938 — 1939; к опере А. Г. Тиграняна «Давид-Бек», 1956, там же) — в Армении, И. И. Гам-рекели (к драме С. Санджиашвили «Арсен», театр имени ТТТ. Руставели, 1936; к опере 3- П. Палиашвили «Абесалом и Этери», Театр оперы и балета имени 3- Палиашвили, 1937) — в Грузии, а также работы в театре художников Средней АЗИИ и Прибалтики обогатили советский театр яркими сценическими замыслами, исполненными национального своеобразия и жизненной правды.

Скульптура

Р. Аболина

Трудно переоценить ту роль, которую сыграл ленинский план монументальной пропаганды для развития советской скульптуры. Известный декрет Совета Народных Комиссаров от 12 апреля 1918 г., призывавший «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции», поставил перед скульптурой необычайно большие и ответственные задачи, подчеркнул полезность и нужность работы ваятеля в новом обществе.

Как уже отмечалось, в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды приняли участие почти все имевшиеся тогда в наличии кадры. Он не только оживил художественную жизнь Москвы и Петрограда, но и явился мощным стимулом развития скульптуры на периферии, в различных городах России и в национальных республиках. Конкретность начертанной программы, ее тесная связь с жизнью и нацеленность в будущее помогли большинству скульпторов успешно совершить ту творческую эволюцию,

которая была неизбежна на качественно новом этапе развития искусства.

В советские годы продолжают работать скульпторы, начавшие свой творческий путь задолго до революции. Такие мастера, как А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, А. Т. Матвеев, В. Н. Домогацкий, Н. А. Андреев, Л. В. Шервуд, в своих лучших произведениях каждый по-своему сказавшие большую правду о человеке, были живыми носителями традиций гуманизма и высокой пластической культуры, свойственных демократическому крылу русских ваятелей. Но то, что несла теперь с собой революционная действительность, не могло быть выражено только на основе прежних представлений. Конечно, большие достижения русской скульптуры 20 в., например в области станкового портрета, получили непосредственное развитие, но в целом традиции, на которые опиралась советская скульптура, были гораздо шире. Она обращалась ко всему лучшему в отечественной и европейской пластике. Это во многом помогло скульпторам вырабатывать новый реалистический язык, способный выразить те большие идеи, которые пришли в искусство вместе с социалистической революцией.

Новизна задач, большая гражданская ответственность, которая ложилась на искусство, рождали спор о путях развития пластики, о художественной форме воплощения новой темы. Всевозможные антиреалистические течения от кубизма и конструктивизма до стилизации в духе модерна и примитива, которые зародились еще до Октября, выступали и в первые годы революции. Свои формалистические Эксперименты и надуманные схемы «левые» скульпторы пытались выдать за смелые новаторские поиски. Они искажали саму идею, выдвинутую планом монументальной пропаганды. Советский народ отверг притязания формалистов. Те из них, которые искренне хотели служить своим творчеством народу и стремились к новому не в силу модных увлечений, начинали понимать всю глубину разрыва между их художественными концепциями и требованиями жизни.

Общая великая цель, поставленная революцией перед художниками, постепенно сплачивала советских скульпторов, способствовала выработке у них нового мировоззрения. Уже в 1917 г. был создан творческий союз скульпторов-художников, его первым председателем был С. Т. Коненков. В 1926 г. было организовано «Общество русских скульпторов» и несколько ранее — скульптурная секция АХРР. В эти объединения входили почти все наличные силы ваятелей, которые постоянно пополнялись выпусками художественных вузов.

Интенсивно начинает развиваться скульптура в союзных республиках, даже там, где она до революции не существовала (как, например, в Азербайджане, в Средней Азии). Смело берутся за решение жизненно важных актуальных задач ряд крупных мастеров. В самом процессе освоения жизненного материала, проникновения и сущность новых явлений обновляются их творческий метод, стилевые особенности, приемы профессионального мастерства.

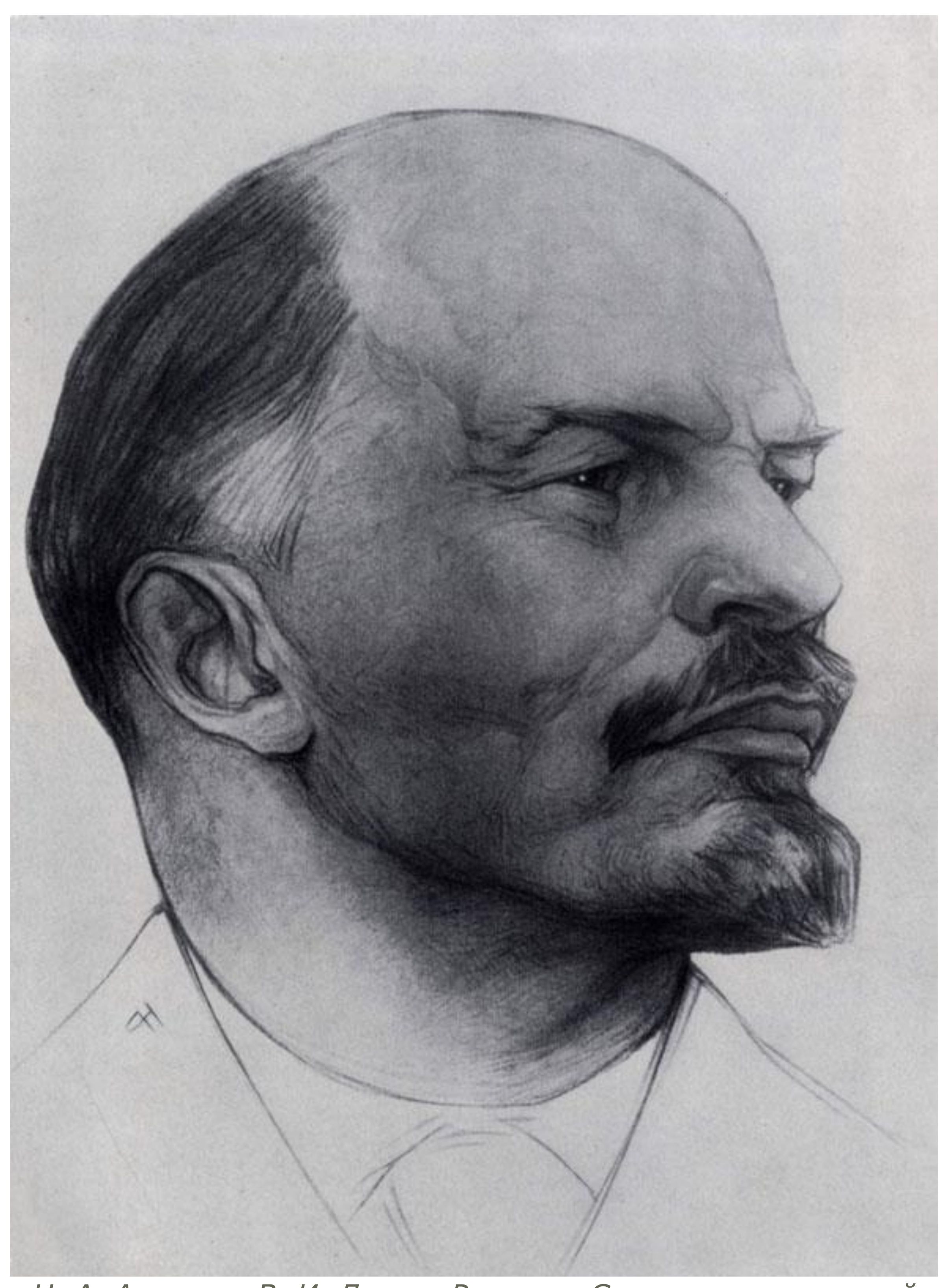


Н. А. Андреев. Обелиск в честь первой Советской Конституции в

Москве. Бетон. 1918 — 1919 гг. Не сохранился. Архитектор Д. Н. Осипов

илл. 100

Значительный вклад в советскую скульптуру на ранних этапах ее развития сделал Н. А. Андреев. Уже памятники, созданные им в первые годы революции и связанные с осуществлением плана монументальной пропаганды, говорят о новаторских поисках и о плодотворном использовании наследия. К традициям античного искусства обращается скульптор, создавая статую Свободы для обелиска в честь первой Советской Конституции (1918 — 1919) (*Обелиск, спроектированный архитектором Д. П. Осиновым, был установлен перед зданием Московского Совета (не сохранился).*). Но образ, наполненный новым жизненным содержанием, явился ярким олицетворением идей революции. Монументальные статуи Герцена и Огарева у здания Московского государственного университета (бетон, 1920 — 1922), хотя и несколько упрощенны по форме, привлекают интересным решением задач синтеза скульптуры и архитектуры. В последовательно реалистической манере, просто, сдержанно, но с ощущением внутренней значительности образа исполнен Андреевым памятник А. Н. Островскому, поставленный у Малого театра в Москве (1929).



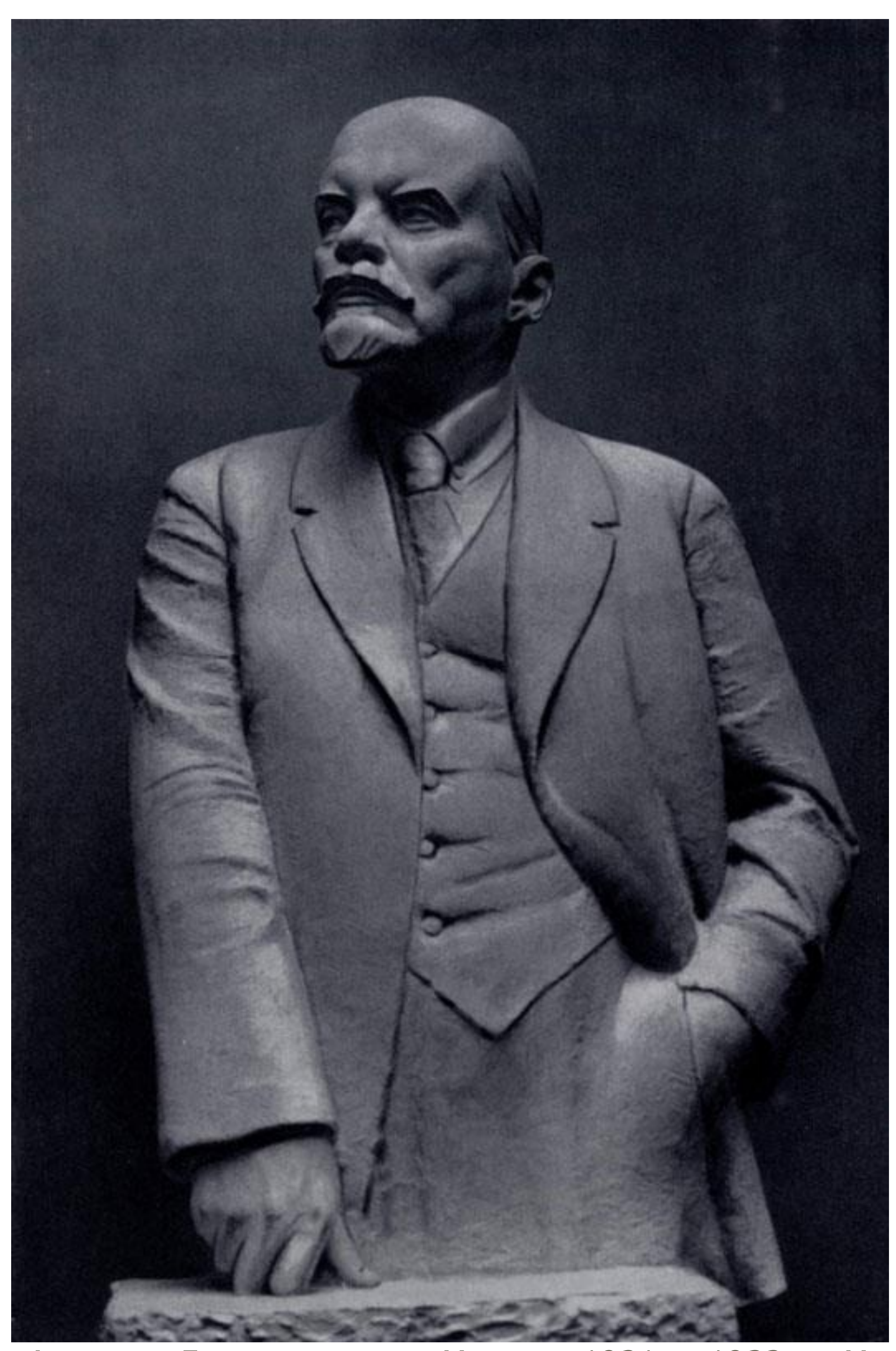
Н. А. Андреев. В. И. Ленин. Рисунок. Сангина, итальянский

карандаш, пастель. 1930 — 1932 гг. Москва, Центральный музей В. И. Ленина

илл. 50

Делом всей жизни Андреева стала большая серия портретов В. И. Ленина, начать которую в 1920 г. скульптору посчастливилось, непосредственно работая с натуры. Ему принадлежат многочисленные графические портреты вождя от беглых эскизных набросков до законченных, психологически выразительных рисунков. В небольших скульптурных композициях, исполненных в первый период (до 1924 г.) и изображающих Ленина за работой — слушающим, размышляющим, — есть много живой наблюдательности, тонко и верно уловленного («Ленин — пишущий», гипс, 1920; ГТГ, и др.).

От первых непосредственных впечатлений Андреев переходит к аналитическому изучению модели, уясняет себе закономерности и особенности строения головы и лица, пропорций фигуры Ленина. Замечательным результатом этой углубленной работы явилась серия портретов. Мастер свободно передает богатейшую мимику ленинского лица, многие оттенки его выражения — то зоркую внимательность взгляда, то добродушную и мудрую усмешку, то непримиримость и настороженность. Следующий шаг — это нахождение той ситуации, в которой полнее всего раскрывается ленинский характер. Скульптор переходит к полуфигурным композициям; в образе подчеркивается активность состояния («Ленин на трибуне», гипс, 1929; ГТГ).



Н. А. Андреев. Ленин — вождь. Мрамор. 1931 — 1932 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 101

Синтезом многолетнего труда явилась созданная в 1931 — 1932 гг. композиция «Ленин — вождь» (мрамор; ГТГ). Распрямившись во весь рост, возвышается над трибуной Ленин. Он как бы обращается к широкой аудитории. Поворот головы и движение правого выдвинутого плеча создают неброскую, но внутренне сильную динамику. Лицо видно чуть в ракурсе, снизу вверх; четко, даже резко вылепленное, оно дано в героическом напряжении. Создается ощущение спокойной непреодолимой силы, активности. Ильич с народом, видящий его исторические судьбы, пролагающий путь к светлому будущему, — таков внутренний пафос этого произведения, делающий композицию монументальной.

«Лениниана» Андреева, обобщения которой основывались на живом наблюдении и точном знании натуры, явилась драгоценным материалом для всех художников, работавших впоследствии над образом Ленина. Для самого Андреева это был сложный творческий процесс, во время которого развился и обогатился метод художника-реалиста, преодолевшего узость и камерность понимания не только сюжета, но и самого пластического языка.

Изображениям В. И. Ленина в советской скульптуре принадлежит особое место. Наряду с Н. Андреевым над воплощением этого неисчерпаемого образа работают многие мастера ваяния начиная с 20-х гг. и вплоть до наших дней, находя все новые и новые решения в различных жанрах и видах скульптуры. Интересны памятники Ленину, поставленные на месте революционных событий — В. В. Козлова у Смольного (1927), С. А. Евсеева и В. А. Щуко у Финляндского вокзала (1925). И тот и другой памятник, различные по композиции и манере исполнения, изображают Ленина, обращающегося к массам с открытым призывным жестом.

Смелое решение получает в советской скульптуре и образ К. Маркса. В первые годы после революции (1920 — 1925) интересный проект памятника К. Марксу создали С. С.

Алешин, Г. М. Гюрджян и С. В. Кольцов. В этом тщательно разработанном проекте фигура вождя мирового пролетариата была дана в окружении представителей трудящихся классов, олицетворяющих торжество идей коммунизма в советском обществе. Компактная, четкая по силуэту группа хорошо читалась с различных сторон, активно организуя вокруг себя пространство. Алешин — автор интересных портретов, в которых детальность исполнения не мешает выявлению главного в характере (портрет М. В. Фрунзе, 1927).

Глубокий интерес к человеку, стремление всесторонне раскрыть его духовный мир, отношение к действительности обусловили в 20-е гг. плодотворное развитие скульптурного портрета. В некоторых случаях ваятели непосредственно развивали то лучшее, что нес с собой дореволюционный портрет, — его особую психологическую глубину, одухотворенность, ощущение связи человека с окружающим миром.

В это время продолжает работать А. С. Голубкина. Оставаясь верной своим творческим принципам, она создала ряд интересных портретов, и среди них свой последний шедевр — портрет Л. Н. Толстого (бронза, 1927; ГТГ).

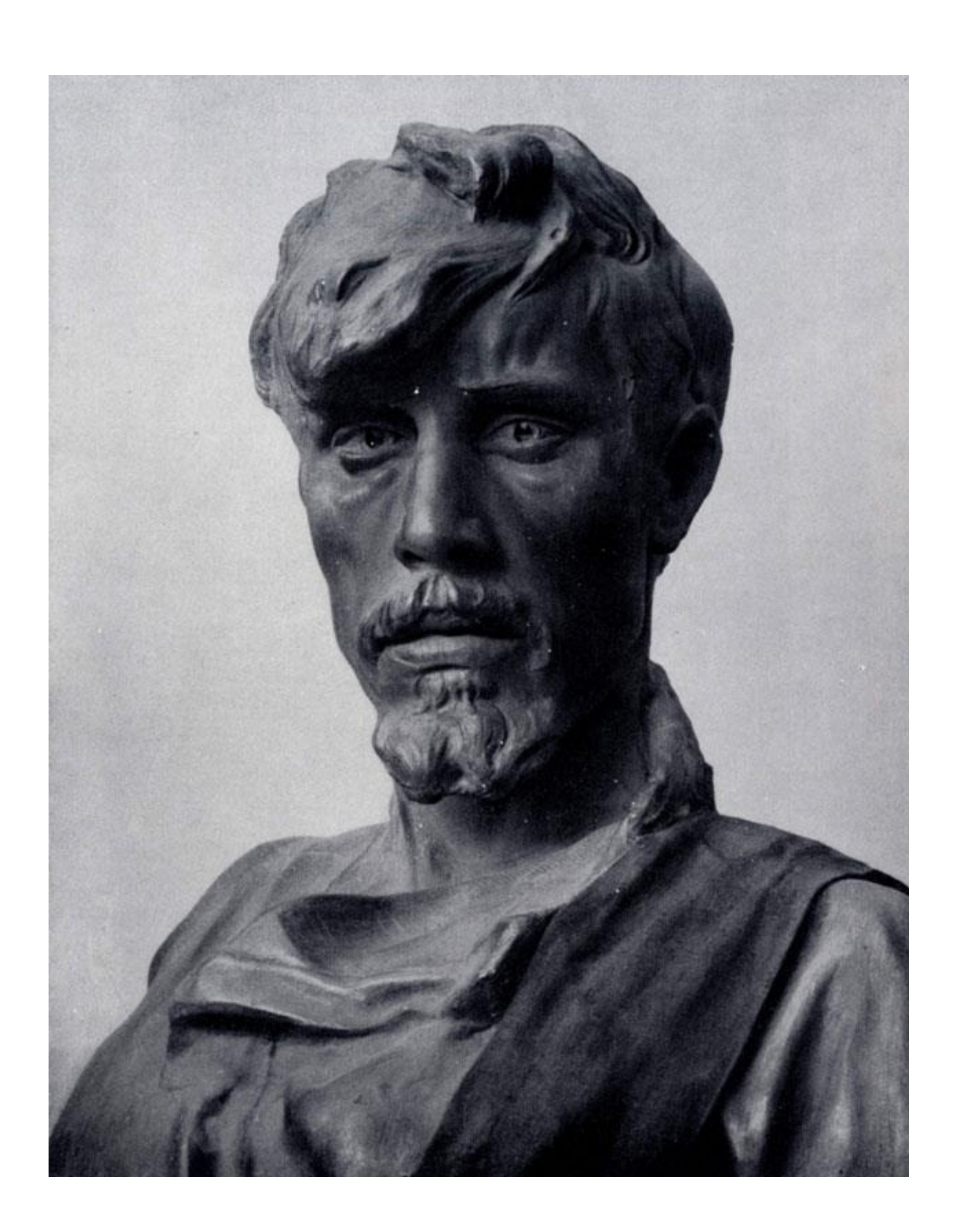
Портреты В. Н. Домогацкого (1876 — 1939), созданные в середине 20-х гг., говорят о глубоком и объективном постижении характера человека, о нахождении для его выражения точной и четкой пластической формы. В «Портрете сына» (мразюр, 1926; ГТГ) наряду с тонкой моделировкой, создающей как бы легко окутывающую мрамор дымку, большую роль играют контуры, точно найденные границы форм, что придает произведению особую пластическую завершенность.

Портрет, не только требующий достижения сходства с оригиналом, но и заставляющий художника сосредоточить свое внимание на психологии человека, сыграл в торчестве многих скульпторов очень важную роль в процессе овладения принципами реализма. Показательна в этом отношении эволюция Б. Д. Королева (1884 — 1963), исполнившего в свое

время беспредметный, кубо-футуристический памятник Бакунину (1918). После ряда формалистических экспериментов он пришел в середине 20-х гг. к созданию портретов, метких и острых по характеристике.

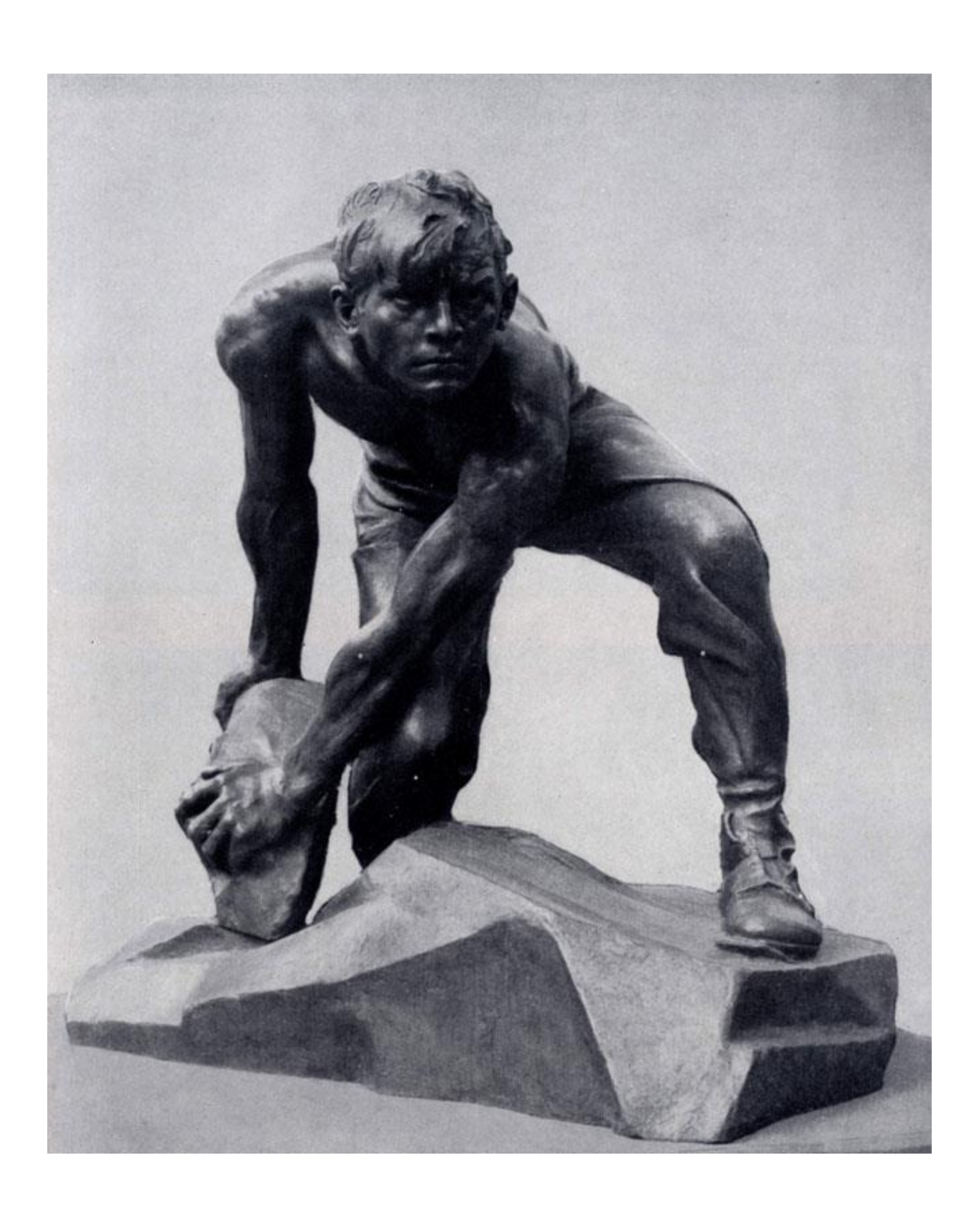
Среди них «Мужской портрет» (1923), портрет Н. Н. Никольского (1925), в которых видны полный отказ от бездушного конструктивизма и обретение полнокровного реалистического языка. Портреты революционеров Баумана (бронза, 1930; ГТГ) и Желябова (дерево, 1927; ГРМ), в органическом единстве раскрывающие личное и общественное в характере человека, пронизаны ощущением внутренней значительности, монументальны по форме. Королеву принадлежит также один из лучших для 20-х гг. портретов В. И. Ленина (1926).

Пути развития советского скульптурного портрета многообразны. Характерны для 20-х гг. и точно документальные изображения. В этом плане работали И. А. Мен-делевич (1887 — 1950), автор портрета Е. Б. Вахтангова (1924); Н. В. Крандиевская (1891 — 1963), которой принадлежит портрет С. М. Буденного (1930); Г. В. Нерода (р. 1895), создавший портрет Я. М. Свердлова (гипс, 1932; ГТГ).



И. Д. Шадр. Сеятель. Фрагмент. Бронза. 1922 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 102



П. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. Бронза. 1927 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 103

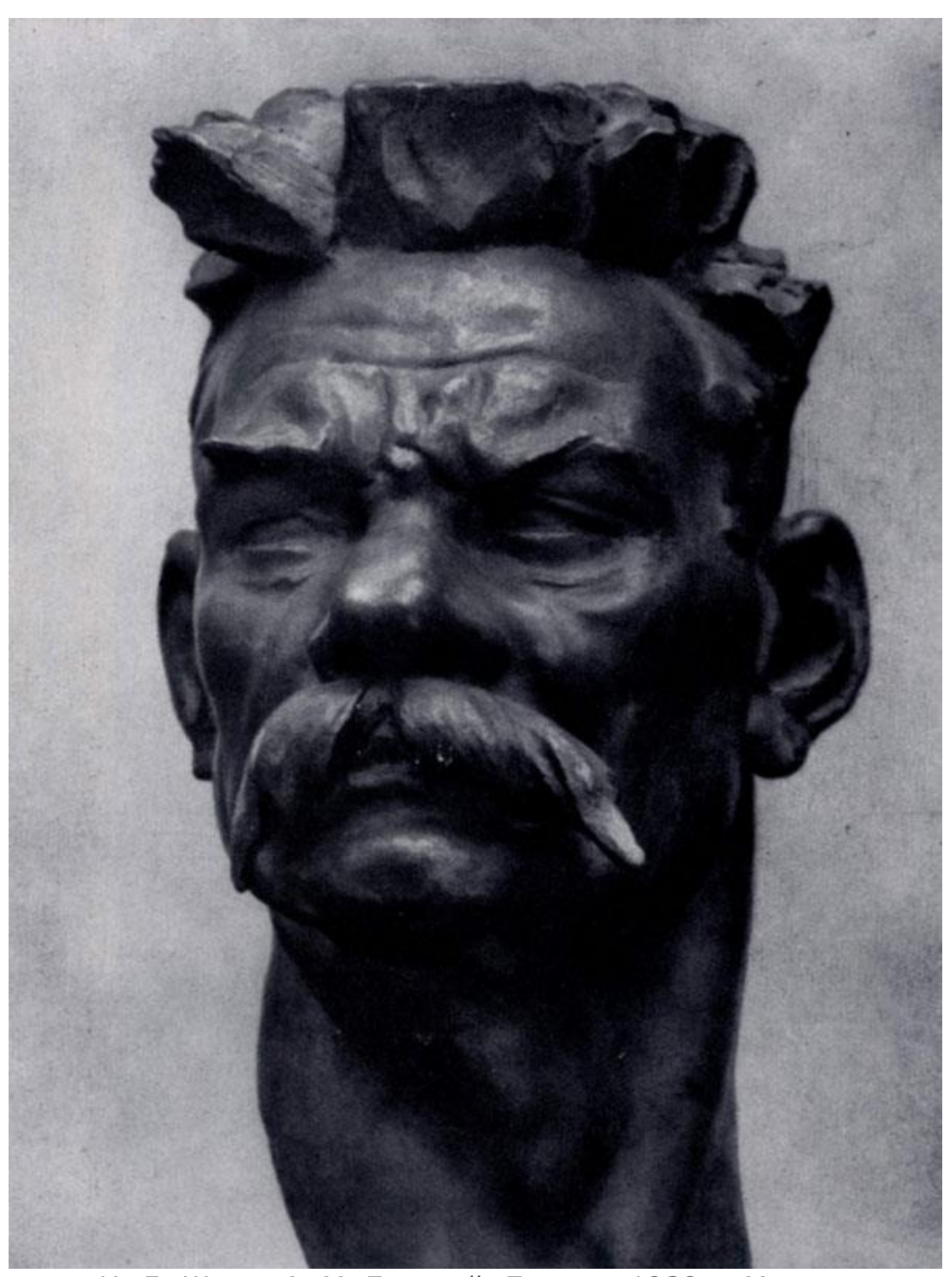
Большой интерес представляют созданные в это время собирательные образы, по существу портреты-типы, в которых чутко уловлены и ярко выражены социальные качества — черты характера, формирующиеся у представителей трудового класса. Прекрасно найдена по типажу серия скульптур Ивана Дмитриевича Шадра (1887 — 1941), исполненная в 1922 г., — «Рабочий» (гипс), «Крестьянин» (гипс), «Красноармеец» (бронза), «Сеятель» (бронза) (все — в ГТГ) (*Эти изображения были исполнены по заказу Гознака для воспроизведения их на советских денежных знаках.*). В каждой из них передано ощущение внутреннего достоинства и сил, пробудившихся в людях, которые стали хозяевами своей страны. Сам выходец из крестьян, Шадр верно уловил эти черты в характере своих современников. Принципиально новым явилось то, что образ трудового человека так проникновенно был воплощен в скульптуре.

Многогранное творчество Шадра далеко выходило за пределы портретного жанра. Страстная целеустремленность пролетариата в своей справедливой борьбе ярко выражена им в композиции «Булыжник — оружие пролетариата» (бронза, 1927; ГТГ) — оригинальной по своему пластическому мотиву. Стремительно нагнувшись, молодой рабочий выхватывает из мостовой булыжник — первое попавшееся под руку оружие. Преодолев инертную тяжесть камня, метнув его в ненавистного врага, он распрямится во весь свой богатырский рост. Конкретность изображения (в основу его положены события 1905 года) сочетается с символикой содержания, раскрывающего переломный момент в судьбе целого класса.

Стремление к широкому обобщению, романтической приподнятости образа приводит Шадра к монументальной скульптуре, к использованию синтетических средств выражения. Связь с окружающим пространством и выявление благодаря этому наиболее характерных черт образа отличают памятник Ленину, установленный Шадром в 1927 г. в Грузии

на плотине Земо-Авчальской ГЭС — одной из первых в Советском Союзе. Волевым жестом руки Ленин указывает на воды двух горных рек, разливающихся у подножия плотины. Точно найденный силуэт и положение скульптуры в пространстве, где величие фигуры подчеркнуто линией как бы расступившихся в этом месте гор, делают пластический образ господствующим в природе, выражают мысль о покорении ее человеком — строителем нового общества.

Тридцатые годы — новый плодотворный этап в творчестве скульптора. Сохраняя романтическую приподнятость образа, он ставит перед собой иные задачи, добивается выражения многогранности чувств в спокойном, сдержанном движении, в энергичной и вместе с тем плавной лепке. Такое решение характерно, например, для проекта памятника Горькому для Москвы (бронза, 1939; ГТГ), все кажется предельно простым и естественным. Точно выражен мотив движения, передающий внутреннюю взволнованность, приподнятость чувств. Большой одухотворенностью пронизан образ А. С. Пушкина в проекте памятника поэту для Ленинграда (1940). Выразительна своим пластическим ритмом созданная для Советского павильона на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке «Девушка с факелом» (бронза, 1937; ГТГ).



И. Д. Шадр. А. М. Горький. Бронза. 1939 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 105 а



И. Д. Шадр. А. С. Пушкин. Проект памятника для Ленинграда. Эскиз. Бронза. 1940 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 105 б



И. Д. Шадр. Девушка с факелом. Проект скульптуры для здания

Советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 г. Бронза. 1937 г. Москва, Третьяковская галлерея.

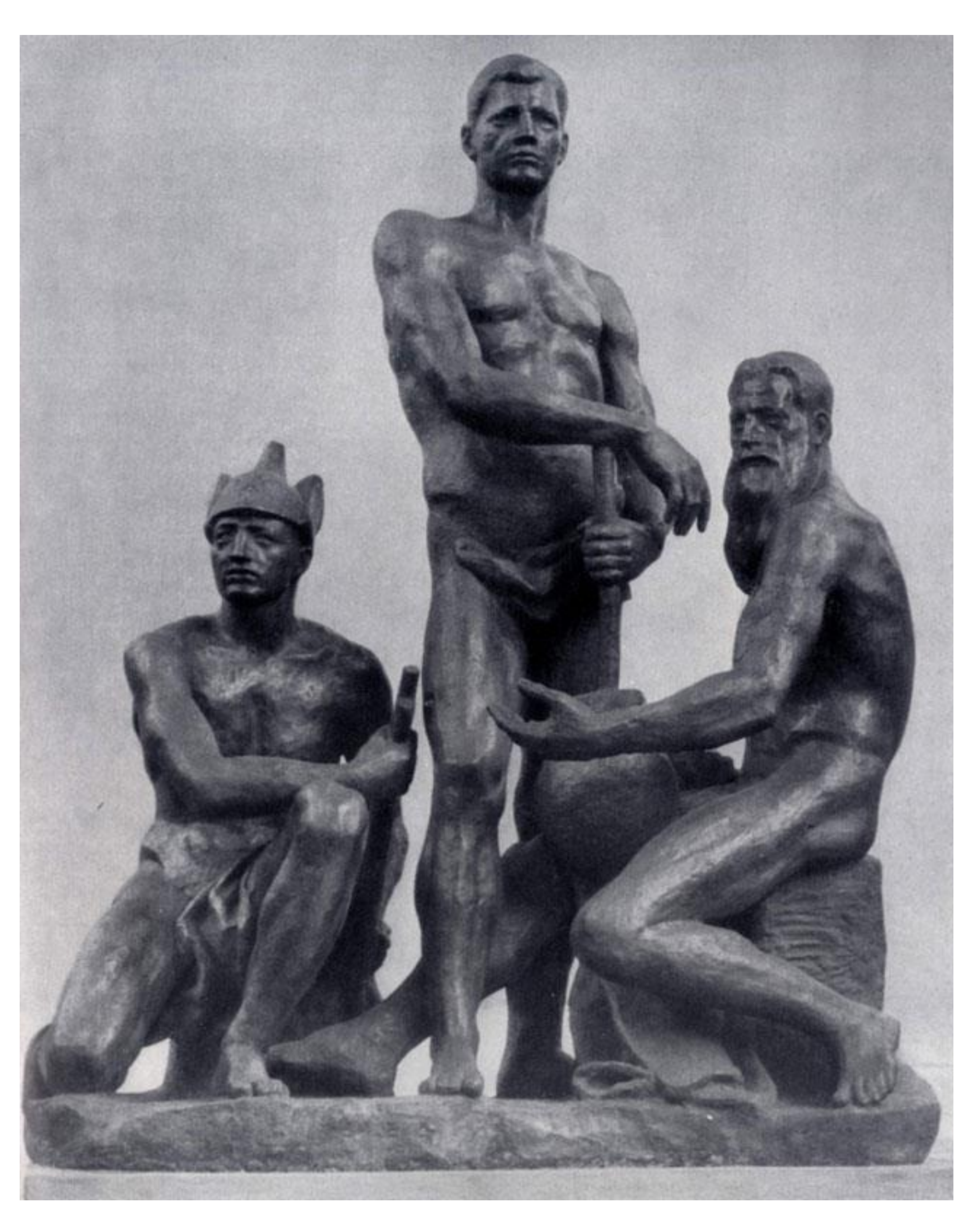
илл. 104 б



И. Д. Шадр. Надгробие В. М. Фриче и В. В. Фриче. Проект. Бронза. 1931 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 104 а

Важный вклад сделал Шадр и в область мемориальной скульптуры. Его лирическое надгробие Е. П. Немирович-Данченко (мрамор, 1939; оригинал в ГТГ) и романтически взволнованные образы в проекте надгробия В. М. Фриче и В. В. Фриче (бронза, 1931; ГТГ) являются образцом новых решений в этой области скульптуры. В них ясно звучит светлое жизнеутверждающее начало.



А. Т. Матвеев. Октябрь. Гипс. 1927 г. Ленинград, Русский музей

илл. 107

Стремление к широкому обобщению в изображении действительности проявилось в очень разных по жанру произведениях, созданных уже в 20-е гг. Пластически красива скульптурная группа «Октябрь» (гипс, ГРМ), исполненная к юбилею Советской власти (1927) скульптором Александром Терентьевичем Матвеевым (1878 — 1960). Начав свой творческий путь задолго до революции, А. Т. Матвеев пришел в советскую скульптуру опытным, сложившимся мастером. Поэтически возвышенное претворение обнаженной натуры лежит в основе большинства его произведений. Героическая нагота фигур, величественный ритм пиримидально построенной композиции группы «Октябрь» заставляют вспомнить произведения классицизма. Однако образы матвеевской группы не идеально-отвлеченны. В них — синтез живых наблюдений, особое ощущение современности. Полно индивидуального своеобразия и движение каждой фигуры. Спокойно, уверенно стоит рабочий; величавая торжественность в позе сидящего крестьянина; красноармеец, стремительно присевший на одно колено, полон напряжения, как бы готовности к отпору.

В строго уравновешенных и в то же время пронизанных внутренним напряжением формах «Октября» отразилась динамика революционной эпохи. В дальнейшем поэтическое представление о человеке получает в творчестве Матвеева все более спокойный, радостный характер. Отлитая из бронзы в 1937 г. «Женская фигура» (ГРМ) как бы сконцентрировала в себе лучшие качества пластики Матвеева. Статую отличает удивительная ясность форм, мягкая обобщенная моделировка поверхности, за которой чувствуется глубокое знание натуры. Мотив поднятых рук, обрамляющих голову, придает ей особое величие, она кажется чем-то сродни монументальным образам, которые своим ритмом могут быть связаны с архитектурой. Недаром скульптор дал ей второе название — «Кариатида». Матвеев много работал и в портретном жанре. К числу лучших его работ принадлежит «Автопортрет» 1939 г. (бронза; Ленинград, ГРМ).



А. Т. Матвеев. Автопортрет. Бронза. 1939 г. Ленинград, Русский музей

илл. 106

Рубеж 20 — 30 гг. явился переломным в развитии советской пластики. В это время особенно остро чувствуется необходимость решения новых проблем, освоения нового материала действительности, находящейся в беспрерывном стремительном развитии. Историческое постановление партии 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» и в области скульптуры опиралось уже на реальные достижения, на ту эволюцию, которую она совершила в первое пятнадцатилетие своего существования.

Все более широкий общественный пафос наполняет скульптуру, пронизывая ее монументальные и станковые формы.

В 1933 г. Л. В. Шервуд (1871 — 1954) создал статую «Часовой» (гипс; ГТГ). Скульптор избрал простой, часто встречающийся мотив, но в силу жизненной типичности образа, значительности того дела, которому служит советский воин, охраняя мирный труд своей страны, статуя приобретает черты эпического величия и монументальности.

Новые тенденции проявляются в портрете. Интересным начинанием было создание портретной галлереи передовиков производства в Москве (1931 — 1932), получившей название «Аллеи ударников». Все чаще портретная статуя современника, прославившегося своим трудом, своим подвигом, становится монументальной, сохраняя естественность и простоту выражения.

Размах социалистического строительства, вызвавший реконструкцию старых и создание новых городов, создает предпосылки для развития в 30-е гг. монументальной и декоративной скульптуры, различных видов архитектурно-скульптурного синтеза. Одной из важнейших проблем было создание монументального памятника для городского ансамбля. Многочисленные конкурсы на памятники выдающимся революционерам, деятелям науки и культуры, проводившиеся в то время, дали интересные результаты.



М. Г. Манизер. Рабочий. Рельеф. Цемент. 1920 — 1921 гг. Москва

илл. 116 а

Значительный вклад в решение проблемы памятника для городского ансамбля сделал Матвей Генрихович Манизер (р. 1891), окончивший накануне революции Академию художеств. Скульптор принимал участие в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды. Созданные им в 20-х гг. памятники в Ленинграде — В. Володарскому (1925) и «Жертвам 9 января 1905 года» (1931), с большим профессиональньш мастерством воплотившие новые темы, — сыграли важную роль в утверждении реалистических принципов в советском монументальном искусстве. Дальнейшая эволюция творчества Манизера — это расширение тематического диапазона и поиски большей эмоциональной выразительности. Интересно решен Манизером памятник Чапаеву для Куйбышева (1932). Отказавшись от традиционного конного монумента, скульптор создал многофигурную композицию. Герой выступает здесь в тесной связи с народными массами. Вся группа, ощетинившаяся штыками, дана в сильной динамике.

В конкурсе на памятник Т. Г. Шевченко для Харькова (1935) Манизер создал произведение, по-новому раскрывающее образ деятеля культуры прошлого. Великий украинский демократ представлен в нем как мыслитель и борец, видящий всю горечь жизни угнетенного народа. Поставив фигуру писателя на высоком трехгранном пьедестале, скульптор поместил вокруг нее шестнадцать фигур меньшего размера, изображающих борющийся народ Украины. Размещенные как бы по спирали, на возрастающих уступах постамента, они сюжетно не связаны между собой, но каждая из них олицетворяет определенный момент борьбы — от безмолвного протеста до активного революционного действия и торжества победы трудящихся в нашей стране. В композиции особенно выразительна фигура молодой батрачки, помещенная на фасаде памятника, образ которой ассоциируется с героиней поэмы Шевченко «Катерина».



М. Г. Манизер. Катерина. Фрагмент памятника Т. Г. Шевченко в Харькове. Бронза. 1934 — 1935 гг

илл. 116 б

Вершиной творчества Манизера в довоенный период явился памятник В. И. Ленину для Ульяновска (1940). Эскиз, близкий по композициям к памятнику, был им создан еще в 1928 г. Однако нужны были годы, чтобы он получил свое убедительное монументальное воплощение. Памятник в Ульяновске поставлен на Венце, высоко расположенной площади города, с которой открываются широкие волжские дали. Фигура стоит на высоком, хороших пропорций постаменте (архитектор В. А. Витман). Сильный поворот головы, устремленный вдаль взгляд подчеркивают связь памятника с окружающим пространством. Ощущается это и в самой лепке фигуры, трактовке складок одежды, широких и плавных и вместе с тем глубоко рельефных, что делает скульптуру восприимчивой к освещению, изменение которого вызывает глубокие скользящие тени на ее поверхности. Кажется, что вольный ветер, который постоянно царит здесь, овевает статую, шевелит складки накинутого на плечи Ленина пальто. В трактовке памятника нет излишней мелочности, дробности, прекрасно использован мастером благородный язык бронзы.



М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. Бронза, гранит. 1940 г.

илл. 117

Одухотворенность, человечность образа придали величественному монументу особый характер. Сильно звучат ноты революционной романтики, и в то же время все здесь очень конкретно, как бы проникнуто ощущением исторической достоверности. Важно отметить, что Ленин изображен здесь как революционный мыслитель и вождь, не только предвидевший светлое будущее народа, но и активно пролагавший к нему пути.

Конкретность образных характеристик в памятниках Манизера отчасти связана с тем, что он много и успешно работает в области портрета. Из ранних его произведений этого жанра можно назвать портрет Э. Э. Эссена (1922), из более поздних — портрет Героя Советского Союза И. М. Мазурука (1945).

Живо откликнулся скульптор на события Великой Отечественной войны, создав уже в первые годы законченные, четкие по форме произведения, прославляющие защитников Родины. Чеканно проработана в малейших деталях его статуя, изображающая юную героиню Зою Космодемьянскую (бронза, 1942; ГТГ). Точная портретыость и классический канон в пропорциях соединены в стройной фигуре девушки, идущей на подвиг и бросающей последний взгляд на родную Москву. Работа над созданием монументов остается главной для Манизера и в последующем его творчестве. Наиболее интересными можно считать памятник генерал-лейтенанту Ф. М. Харитонову для Рыбинска (1949) и памятник в честь освобождения Индонезии от колониализма (1964, исполнен совместно с О. М. Манизером).



М. Г. Манизер. Зоя Космодемьянская. Бронза. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 118

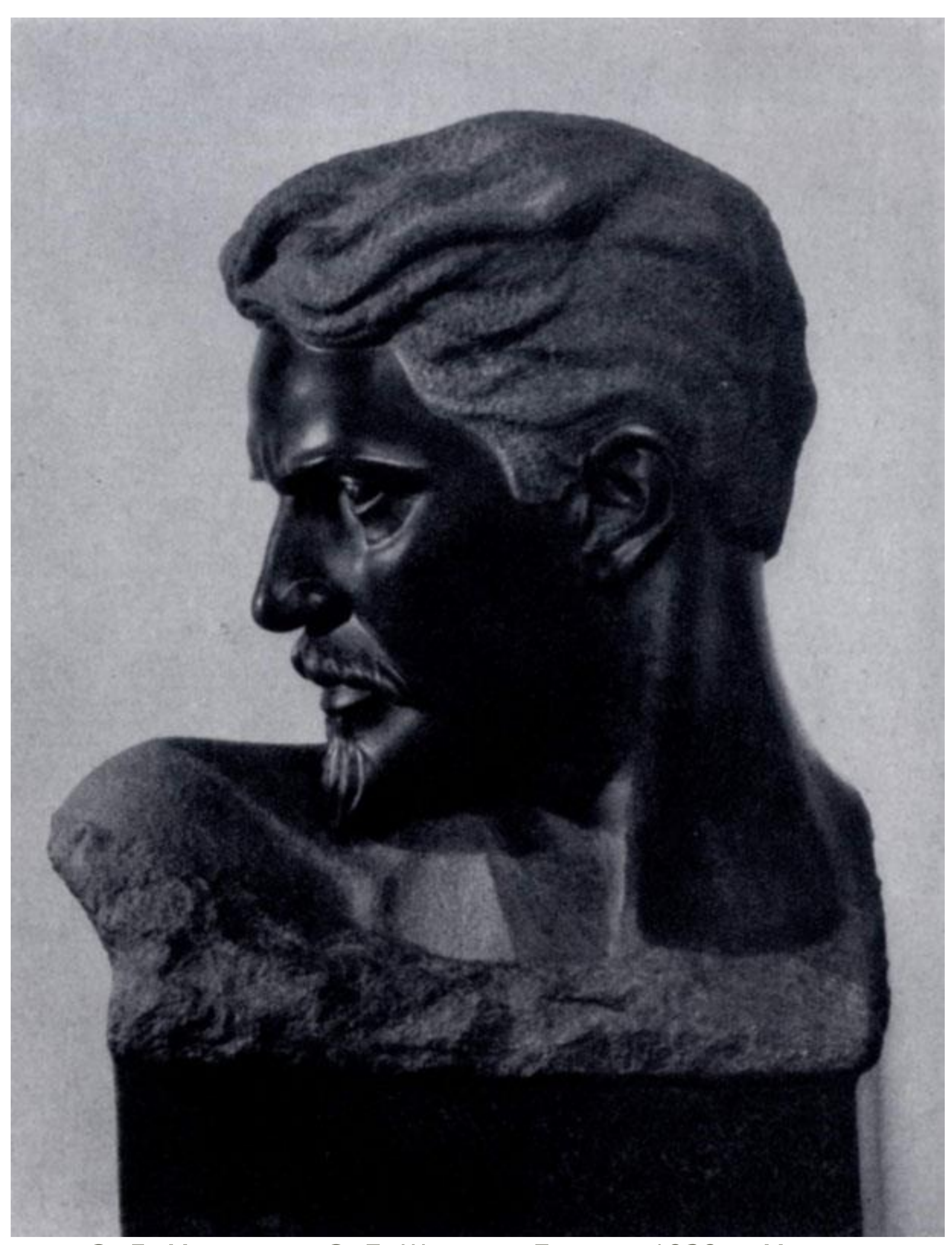
Возвращаясь к скульптуре 30-х гг., следует отметить, что для нее характерны поиски обобщенного монументального образа, композиция которого часто связывается с формами архитектуры. Значительным мастером, работающим в этом направлении, был Сергей Дмитриевич Меркуров (1881 — 1952), в советское время преодолевший схематизм модерна, свойственный его раннему творчеству.

Он пристально изучал искусство эпох с развитым архитектурно-скульптурным синтезом, в частности искусство Древнего Египта и Ассирии, был влюблен в твердые, «вечные» материалы, прежде всего в гранит. В своей творческой практике Мер-куров во многом шел от той выразительности, которую дает монолитный блок камня, и стремился соединить это с портретностыо образа. Чувство большой формы, ансамблевое понимание памятника иногда делают его скульптуру как бы частью архитектуры.



С. Д. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву в Москве. Гранит. 1923 г

илл. 108



С. Д. Меркуров. С. Г. Шаумян. Гранит. 1929 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 109 а

Интересен его памятник К. А. Тимирязеву для Москвы (1923), сочетающий несколько графическую выразительность силуэта с живостью1 портретной характеристики. Много лет работал Меркуров над гигантским горельефом «Расстрел 26-ти бакинских комиссаров», получившим осуществление в граните уже в послевоенный период. В процессе работы центральный образ этой композиции — фигура Степана Шаумяна — стал самостоятельным произведением. Гранитный памятник пламенному большевику был установлен в Ереване (1930). Фрагментом этого памятника можно считать портрет Степана Шаумяна из черного гранита (1929; ГТГ). Скульптор создал идеальный образ борца-революционера, который бесстрашно смотрит в глаза самой смерти. Сильный поворот головы, напряженные мускулы шеи подчеркивают динамику композиции. В то же время масштаб (примерно 2,5 натуры), а также обработка, в которой сочетаются большие поверхности полированного и шероховатого, едва обработанного гранита, подчеркивают мощь объемов, их незыблемость.



С. Д. Меркуров. Смерть вождя. Гранит. 1927 — 1950 гг. Горки, Дом-музей В. И. Ленина

илл. 109 б

Долгие годы работал Меркуров над воплощением образа В. И. Ленина. Не все произведения скульптора кажутся убедительными; в некоторых поступают черты внешней патетики, однообразие жеста и движения. Но есть среди них

по-настоящему волнующие. Многофигурная группа «Смерть вождя» (1927 — 1950), изображающая траурное шествие людей, несущих на плечах тело Ленина, воспринимается как торжественный реквием. В 30-е гг. ленинская тема находит интересное разрешение в двух работах Меркурова — в фигуре Ленина для зала заседаний Верховного Совета в Кремле (мрамор, 1939) и в памятнике Ленину для Еревана (1940). Если в первом произведении ставилась задача создания статуи для строгого интерьера, то ереванский памятник хорошо вписывался в ансамбль центральной городской площади — его пьедестал слит с каменными трибунами, украшенными национальным орнаментом (архитекторы Н. Паремузова и Л. Вартанов). Менее удался монумент Ленину, созданный Меркуровым для канала имени Москвы (1937). Сложенный из крупных гранитных блоков, упрощенный по форме колоссальный монумент пронизан холодным величием.

Не в грандиозности и подавляющих масштабах, не в схематизме и тяжеловесности форм заключались средства выражения той радостной устремленности и торжественной уверенности, которую ощущал советский народ в эпоху построения социалистического общества. Настоящие формы синтез находил в тех произведениях, для которых в основу обобщающего образа брались черты реального советского человека, поднятого величием идей и дел эпохи на небывалую высоту.



В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. Скульптурная группа для

Советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Нержавеющая сталь. 1937 г. Москва.

илл. 111



Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. 1937 г. Скульптурная группа В. И. Мухиной

илл. 199 а

Лучшим произведением архитектурно-скульптурного синтеза 30-х гг. был Советский павильон на Всемирной выставке в Париже (1937), построенный по проекту архитектора Б. М. Иофана и увенчанный скульптурой работы Веры Игнатьевны

Мухиной (1889 — 1953). Иофан спроектировал стройное и динамичное по композиции Здание, в котором объемы, стремительно нарастая, переходили в вертикальный пилон фасада, являющийся пьедесталом для скульптуры. По замыслу архитектора, это была двухфигурная композиция, изображающая юношу и девушку, возносящих над головой эмблему Советского государства — серп и молот. Одержавшая победу в конкурсе на эту скульптурную группу В. И. Мухина подхватила и развила идею архитектора, вдохнула жизнь в схематично намеченные формы.

Добиваясь яркого образного решения, она изменила данный в проекте композиционный строй группы: вместо мотива восхождения по диагонали появился мотив сильного горизонтального движения вперед и взлет по вертикали в жесте рук. Группа приобрела иной характер — она стала не только торжественной, но и радостно устремленной, ликующей. Это был важный исходный момент, который определил глубину идеи, положенной в основу произведения. Осуществленная в материале и установленная на вершине павильона двадцатитрехметровая группа производила очень сильное впечатление. Две гигантские устремленные вперед фигуры как бы разрезают в своем безудержном движении пространство. Встречный ветер овевает мощные торсы, скользит по отведенным назад рукам, струится в тяжелых складках одежды, отбрасывая назад взметнувшийся шарф.

Сливаясь со стороны фасада в единую группу, устремленную вперед и вверх, фигуры с профильных точек зрения воспринимаются в иной своей выразительности. Здесь наиболее четко выступает связь композиции с нарастающей динамикой в объемах павильона. Властно отведена рука юноши — он как бы утверждает завоеванное, пройденное. Жест девушки — более женственный, закругленный, сливающийся с полетом шарфа, он выражает ту же тему более плавно, певуче. Еще более динамичной кажется группа, если смотреть на нее со спины. Взметнувшийся шарф, отброшенные волосы девушки, взвихренные края одежды создают

впечатление, что воздух воронкой втягивается между объемами, шумит в потоке летящих складок.

Выкованная из листов стали колоссальная, но легкая, ажурная по силуэту группа прекрасно связалась и по материалу с павильоном, построенным из светлого газганското мрамора с пропущенными по фасаду тягами из стали. Новаторская по своей сущности скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стала символом, олицетворением Советской страны.

Создать подобное произведение Мухиной помог весь предшествующий опыт скульптора-монументалиста, смело ставящего и решающего в своем творчестве все новые и новые проблемы. Уже исполненный ею в 1922 — 1923 гг. проект памятника Я. М. Свердлову («Пламя революции») (гипс; находился в Москве, в Музее Революции СССР) отличался крепостью форм, стремительной динамикой как бы парящих в воздухе объемов. Однако он нес на себе печать кубизма, воздействие которого Мухина испытала в предреволюционные годы. Постепенное освобождение от его воздействия и обретение полнокровной реалистической формы характеризуют работу Мухиной в 20-е гг. Ее «Крестьянка» (бронза, 1927; ГТГ) отличается незыблемостью мощной фигуры, архитектоничностью композиции. Но она еще отвлеченна по своему образному решению.



В. И. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 110 а

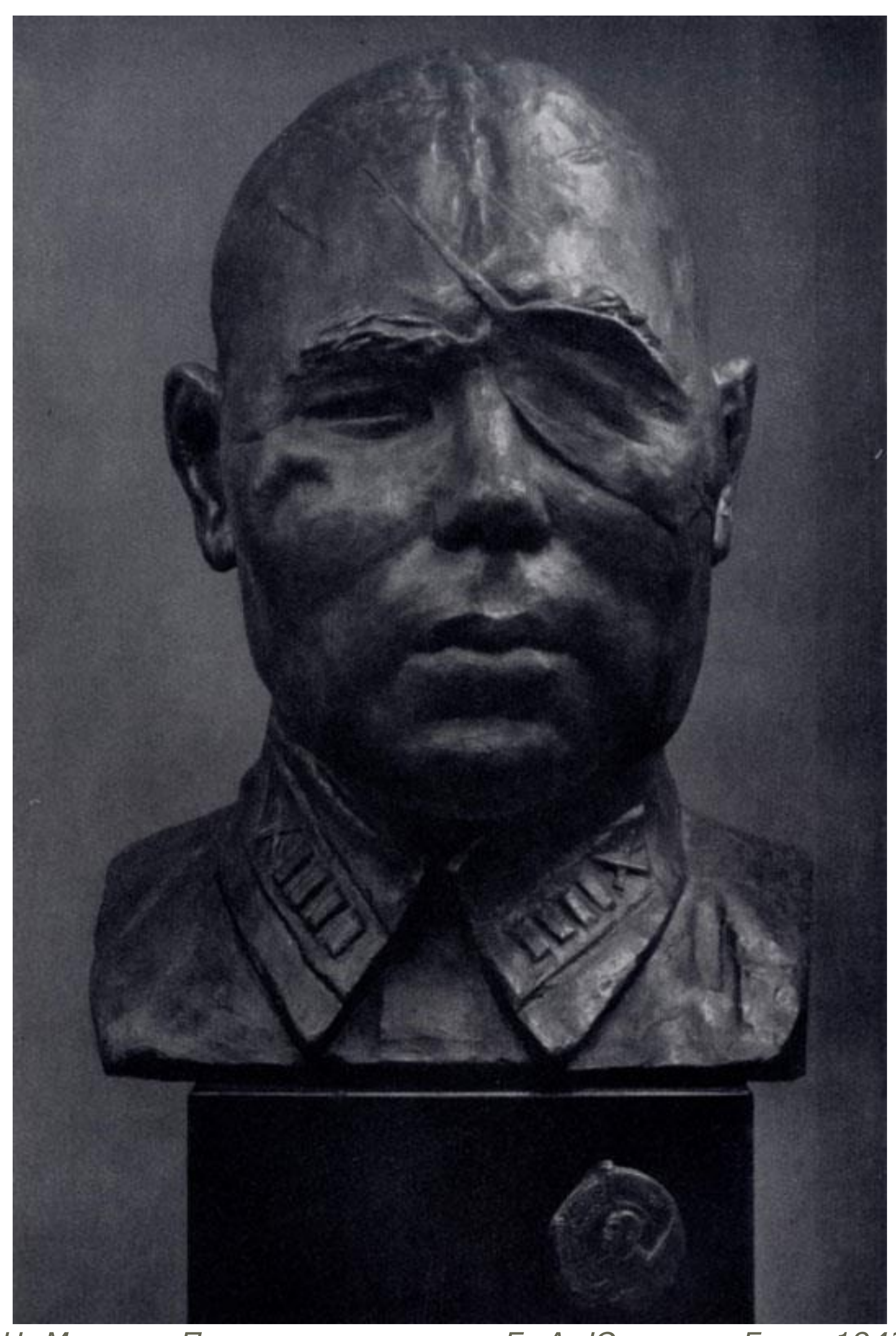
В полную меру типические черты советского человека своего времени раскрыты скульптором в портрете С. Замкова (мрамор, 1934; ГТГ), также отличающемся мощью пластических объемов. Но здесь все стало человечным, одухотворенным. Удивительно ясное лицо, могучие скрещенные на груди руки — в портрете как бы сконцентрирована разумная воля, светлые чувства строителя новой жизни. Тема свободного счастливого человека получает свое выражение и в дальнейшем творчестве Мухиной. В декоративной группе «Хлеб» (гипс, 1939; ГТГ) скульптор в аллегорической форме выразила идею богатства и плодородия земли, радостного ощущения полноты жизни.



В. И. Мухина. Хлеб. Гипс. 1939 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 110 б

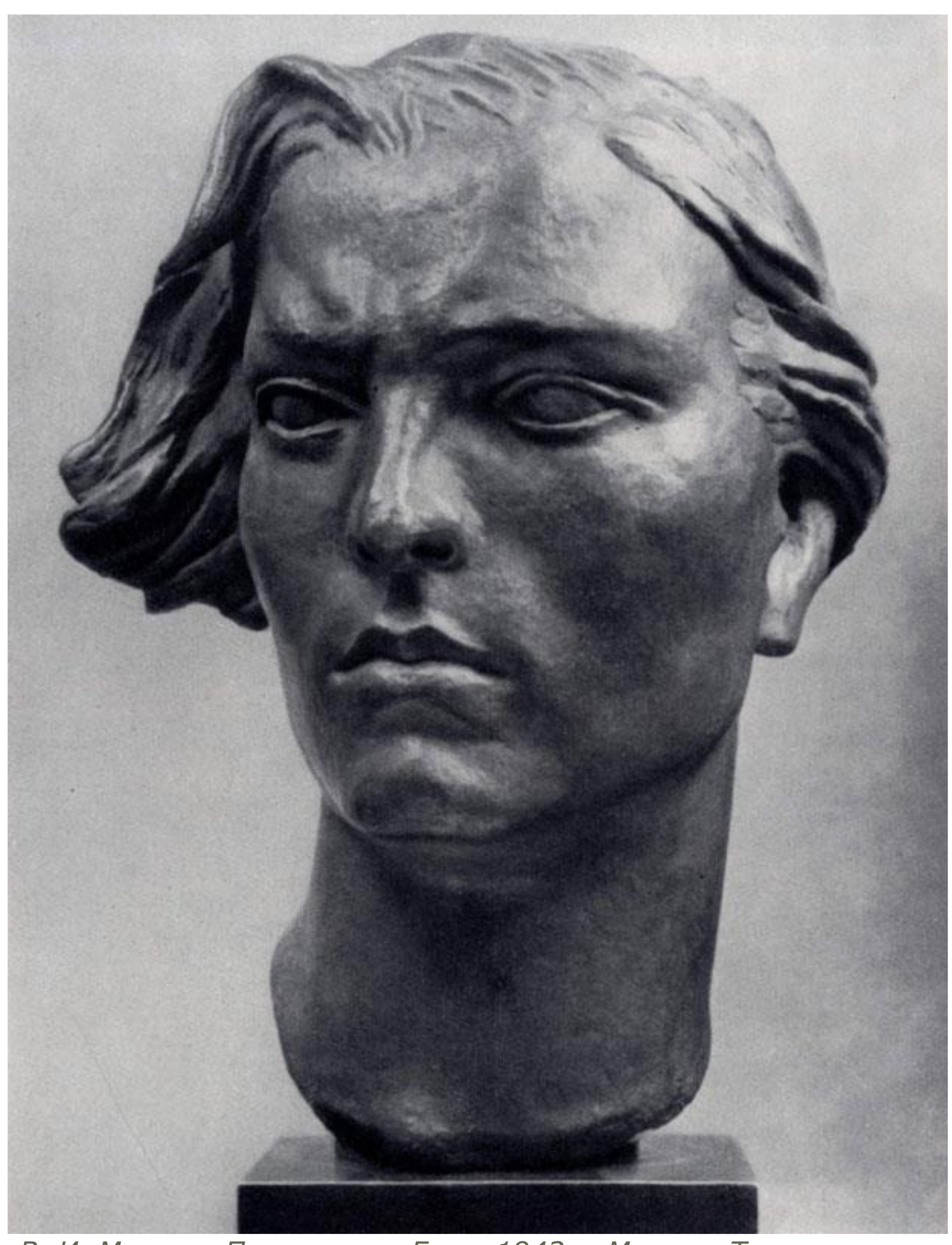
Занимает Мухину и проблема портретного памятника, в решении которого она также стремится к обобщению. Памятник А. М. Горькому для его родного города был задуман как композиция, сюжетно и пространственно связанная с окружающей природой. Высокая прямая фигура писателя с сомкнутыми за спиной руками должна была стоять над обрывом у стрелки, при слиянии Оки с Волгой. Жаждущий бури молодой Горький как бы противостоит стихии. Композиции у подножия памятника, изображающие героев произведений раннего Горького — Данко с горящим сердцем и Мать со знаменем, — усиливали его романтическое звучание (*Памятник А. М. Горькому был поставлен в 1951 г. не так, как задумала его Мухина, а на одной из вентральных площадей города, без дополнительных композиций.*).



В. Н. Мухина. Портрет полковника Б. А. Юсупова. Гипс. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 113

В первые годы войны Мухина создает замечательные портреты. Особенно бережно, достоверно лепит она портреты полковников Б. А. Юсупова и И. Л. Хижняка (оба — гипс, 1942; ГТГ), находящихся после боевых ранений на излечении в госпитале. Простота, человечность и вместе с тем огромная внутренняя значительность, почти торжественность отличают их. Обобщены формы чуть припухлого, широкоскулого лица Бария Юсупова, все в нем просто, как-то «мирно», но оно исковеркано глубокими шрамами, черная повязка закрывает глазницу. Остро, пристально смотрит второй глаз. В этом взгляде стойкость, непоколебимость человека, готового до последнего дыхания стоять за правое дело. Огромной силы типизации достигает Мухина в работе «Партизанка» (гипс, 1942; ГТГ), ставшей символом мстящей захватчикам Родины.



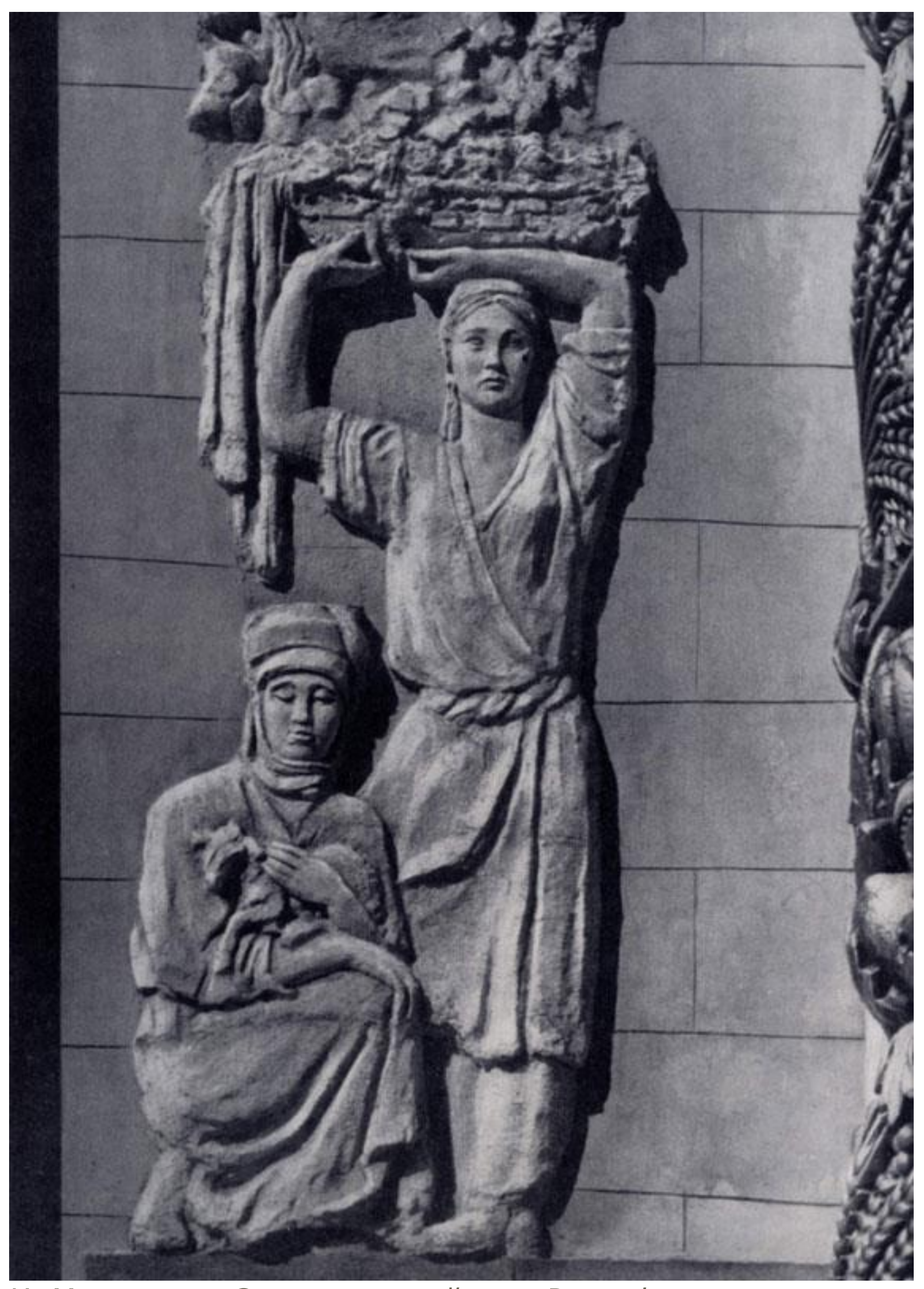
В. И. Мухина. Партизанка. Гипс. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 112

Героические черты приобретают в это время и исполненные Мухиной портреты людей мирного труда. В портрете академика А. Н. Крылова (дерево, 1945; ГТГ), в его яркой, полной индивидуального своеобразия внешности Мухина раскрыла лучшие черты характера русского человека. Из мощных наплывов корневища дерева вырастают плечи и голова ученого, прямо и неподвижно поставленные. Но решительно откинуты пряди волос, обрамляющие крутой череп. Огромное напряжение в сведенных бровях, и проницателен взгляд полузакрытых нависшими веками глаз. Волю, энергию, пытливость сконцентрировало в себе это лицо. Самым важным в творчестве Мухиной было то, что она умела подмечать в характере своих современников все лучшее и новое, рожденное советской действительностью, находить прекрасный идеал в жизни и, воплощая его, звать в будущее.

Проблема синтеза с архитектурой оставалась важнейшей на всем протяжении развития скульптуры в предвоенные годы.

В 1939 г. был создан Советский павильон на Всемирной выставке в Нью-Йорке, где был во многом использован опыт создания Парижского павильона. В основном удачным было оформление ВСХВ 1939 г. Прекрасно декорировал главный вход выставки Георгий Иванович Мотовилов (1884 — 1963), украсив оригинально решенные арки рельефами, наложенными на их плоскость. В композициях «Индустрия» и «Сельское хозяйство» (1939) изображения людей, растений, животных, деталей машин сливались в красивый, декоративный узор, не теряя своей образной сущности.



Г. И. Мотовилов. Сельское хозяйство. Рельеф для главного входа

Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Известняк. 1939 г

илл. 131

Значительное место принадлежало скульптуре в оформлении самих павильонов. С первых своих шагов советская скульптура развивается как многонациональное искусство. Во многих павильонах ВСХВ национальное своеобразие было выражено не только в архитектурных формах и орнаменте, но и в пластических образах. О многосторонних успехах советской скульптуры конца 30-х гг. свидетельствует и то, что в это время в союзных республиках все чаще устанавливаются памятники по проектам местных мастеров. Нередко в них решаются сложные задачи синтеза, характерные для монументального искусства той поры. Так, памятник С. М. Кирову в Баку был создан в 1939 г. по проекту азербайджанского скульптора В. П. Сабсая (р. 1883). Этот монумент тесно связан с природным своеобразием столицы Азербайджана. Фигура Кирова, обращенная с высот холма нагорного парка к морскому заливу, видна почти из всех точек города. В то же время памятник рассчитан и на близкое рассмотрение: убедительно переданы портретные черты Кирова, рельефы на постаменте рассказывают о его деятельности в городе нефтяников.

Сохраняя гражданский пафос, внутреннюю энергию образа, свойственную скульптуре 20-х гг., новые произведения, воплощающие образ современника 30-х гг., несут в себе больше конкретности и неповторимого своеобразия личности, в них чувствуется стремление раскрыть характер человека во всей его многогранности. Такова, например, статуя Серго Орджоникидзе (гипс, 1937; ГТГ), исполненная скульпторами В. И. Ингалом (р. 1901) и В. Я. Боголюбовым (1895 — 1954). В ней подкупает особая теплота, с которой обрисован темпераментный характер наркома тяжелой промышленности, организатора многих трудовых побед в те годы.

Интересно развивается в это время и психологический портрет. Содержательные произведения создает Григорий

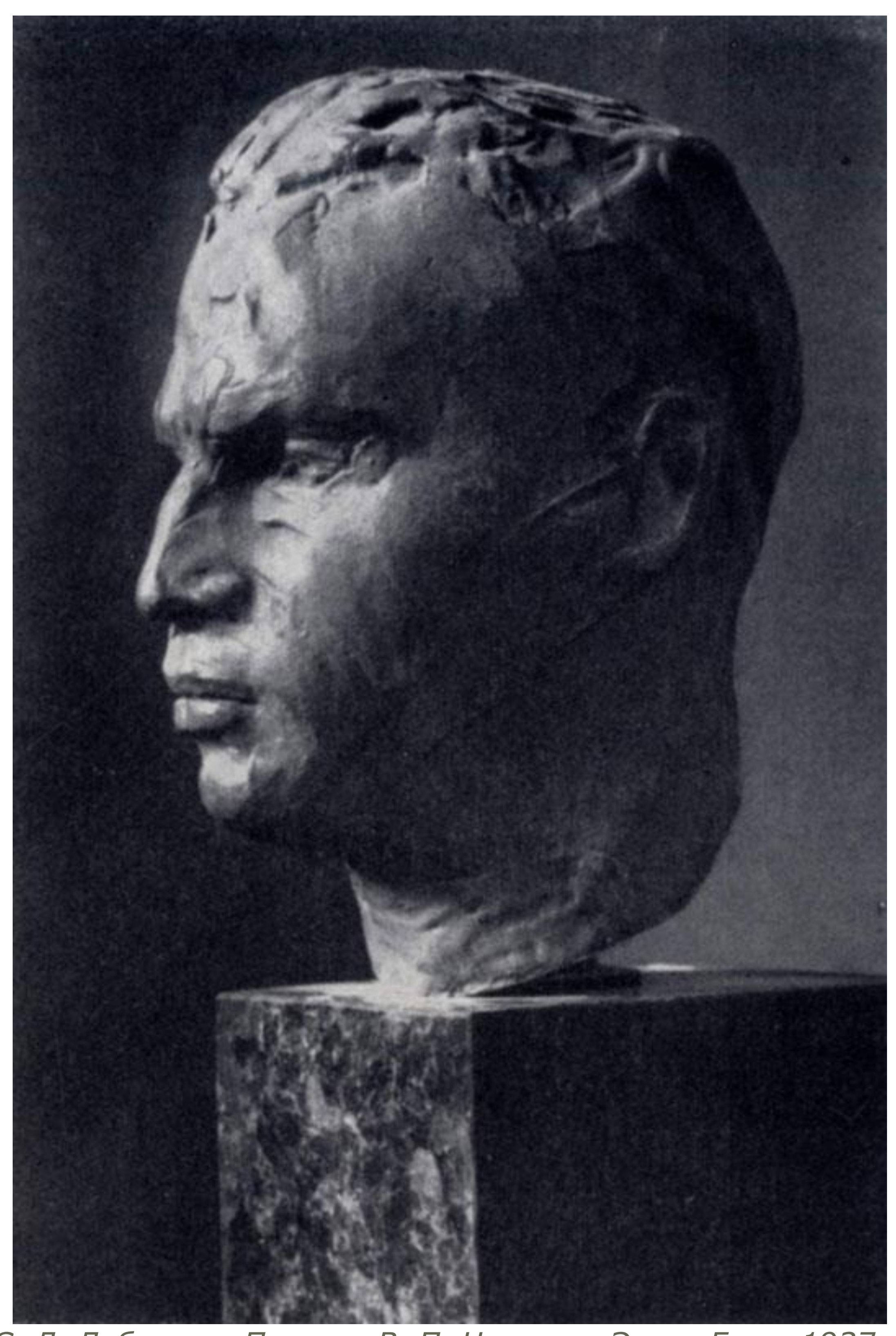
Иванович Кепинов (р. 1886). Его полный внутреннего достоинства «Грузин-комсомолец» (бронза, 1935; ГТГ) и необычайно обаятельный лирический «Портрет Т. Г. Кепиновой» (мрамор, 1935; ГТГ) говорят о возвышенно-поэтическом понимании образа человека.

Весьма плодотворно работала в области портрета Сарра Дмитриевна Лебедева (р. 1892). Ее путь в искусстве, начавшийся с первых лет Октябрьской революции, был очень целеустремленным. Признавая работу над портретом только с натуры, аналитически изучая ее, скульптор находит индивидуальное пластическое решение для каждой модели. Композиции Лебедевой обычно очень просты и неэффектны на первый взгляд. Однако, всматриваясь внимательно в изображение, мы как бы познаем человека вместе со скульптором, глубоко постигаем его характер. Иногда Лебедева показывает человека с необычной стороны, которая поначалу поражает, но через зоркое и проницательное видение художника эта черта становится главной и для нас, так как раскрывает в человеке существенное, скрытое под пластами привычного и повседневного.

Несомненным достижением Лебедевой в 20-е гг. был портрет Ф. Э. Дзержинского (бронза, 1925; Москва, Музей Революции СССР). Удивительно точно найден объем головы, в посадке которой уже чувствуется сила и непреклонность, редкая внутренняя выдержка. Но в выражении лица — широкого в скулах, с тонкими правильными чертами — есть и другое — как бы внутренний неугасаемый огонь чувств, сдержанных во внешнем проявлении. На контрасте этих двух начал и строится характеристика. Лебедева по-новому подошла к созданию портрета общественного деятеля, не только подчеркнув лежащие на поверхности яркие черты, но и раскрыв глубоко и тонко индивидуальный характер.

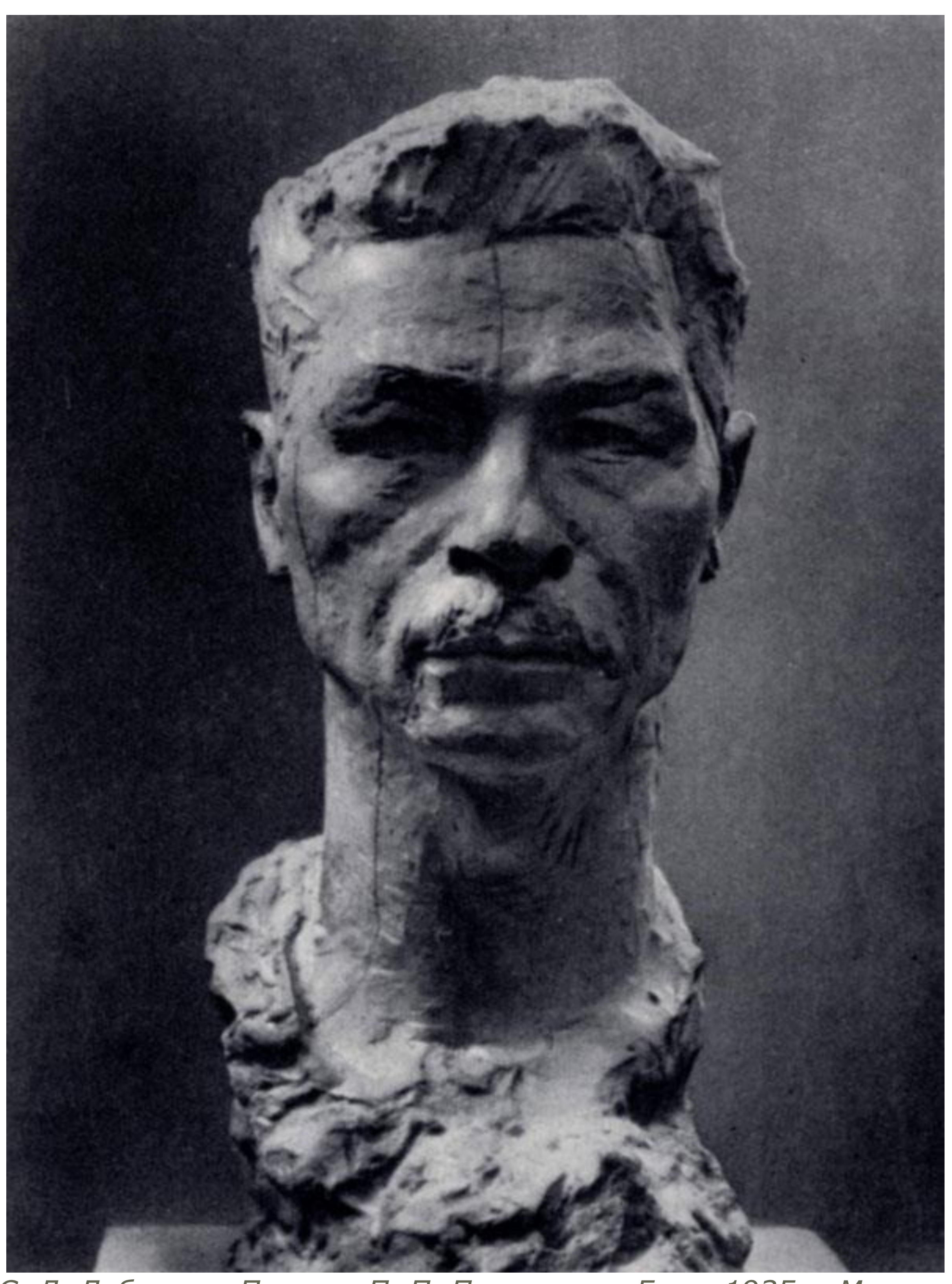
Портреты Лебедевой, созданные в конце 20-х — начале 30-х гг., отличает все более точное нахождение характерной формы, все возрастающая органичность и жизненность

пластических решений (портрет Вани Бруни, 1934; портрет П. П. Посты-шева, 1935; портрет В. П. Чкалова, гипс, 1937; ГТГ).



С. Д. Лебедева. Портрет В. П. Чкалова. Этюд. Гипс. 1937 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 115 а



С. Д. Лебедева. Портрет П. П. Постышева. Гипс. 1935 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 115 б

Серия портретов, исполненных Лебедевой во второй половине 30-х гг., принадлежит к числу лучших творений скульптора. Перед нами проходят человеческие характеры, столь не похожие друг на друга. Величавая голова скульптора В. И. Мухиной (гипс, 1939; ГТГ), энергичное лицо актрисы О. Л. Книппер-Чеховой (гипс, 1940; ГТГ), вдохновенный образ режиссера и актера С. М. Михоэлса (гипс, 1939; ГТГ). Для каждого портрета скульптор находит свою пластическую форму. И тем не менее в портретах есть черты, роднящие их. Это глубокое внутреннее достоинство, добрый активный взгляд на мир, к преобразованию которого направлены все помыслы, чувства и творческие силы этих людей. В каждой личности, как в кристалле неповторимого строения, отражается и переливается свет новой социалистической эпохи. Линия остропсихологического портрета остается для Лебедевой главной и в дальнейшем творчестве (портрет А. Т. Твардовского, гипс, 1943, ГТГ; портрет А. В. Щусева, 1946, и др.). Интересна работа Лебедевой над обнаженной натурой, а также ее декоративная пластика.



С. Д. Лебедева. Девочка с бабочкой. Кованая медь. 1936 г.
Ленинград, Русский музей.

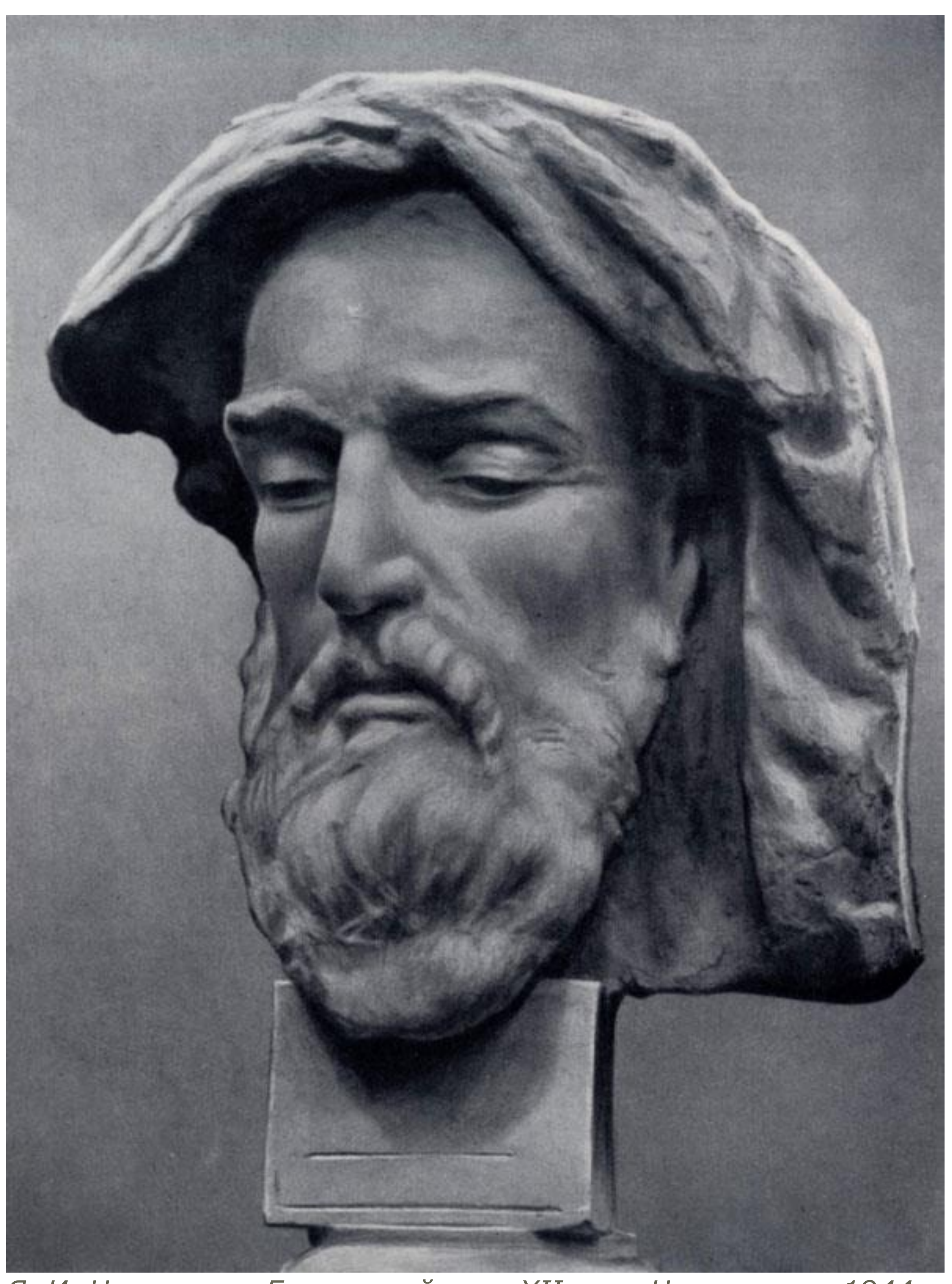
илл. 114

Велики достижения советской скульптуры и в области исторического портрета. Особенно ценный вклад внес в этот жанр основоположник грузинской скульптуры Я. И. Николадзе. Упорно и настойчиво овладевает он мастерством ваяния в дореволюционные годы, пройдя серьезную художественную школу. Но уже с первых шагов самостоятельной деятельности становится ясно, что особенно близки ему образы родной Грузии, для выражения которых он и стремится овладеть вершинами профессионального мастерства. С увлечением лепит Николадзе портреты выдающихся деятелей грузинской культуры. Созданные в 1914 — 1915 гг. портрет Акакия Церетели и в 1910 — 1911 гг. Эгнатэ Ниношвили устанавливаются в годы Советской власти как монументы в столице республики. Особенно созвучным революционной действительности оказался памятник А. Церетели, открытый в 1922 г. перед зданием Тбилисского оперного театра. Вдохновение, внутренний огонь, выраженные в этом портретном бюсте, рождающемся из глыбы камня, как бы олицетворили извечное стремление народа к свободе. Ряд тонких психологических портретов, в которых нередко проступают романтические черты, создал Николадзе в 20-е гг. (портрет П. Меликишвили, 1922; портрет В. Месхишвили, 1926; оба — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР).

Успешно работает скульптор над образом В. И. Ленина. Исторически достоверный, полный внутреннего обаяния образ молодого Ленина эпохи создания «Искры» воплотил он в портрете 1947 г. (бронза, ГТГ). Глубокое проникновение в духовную жизнь человека делает особенно убедительными и волнующими портреты замечательных людей далекого прошлого, воссозданных Николадзе. Так, под резцом скульптора ожил прекрасный лик Шота Руставели, воплощенный им и в круглой скульптуре и в рельефе (бронза, 1937; Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР). Подлинным шедевром ваятеля явился портрет поэта и мыслителя XII в. Чахрухадзе, тонко исполненный в мраморе (1948; Тбилиси,

Музей искусств Грузинской ССР) (гипс, 1944). Поэт сосредоточен, погружен в глубокую задумчивость.

Но его лицо, как бы окутанное легкой дымкой, полно напряженной, живой мысли.



Я. И. Николадзе. Грузинский поэт XII века Чахрухадзе. 1944 г. Бронза. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 136

Очень много сделал Николадзе и как педагог, воспитавший целую плеяду молодых ваятелей Грузии.

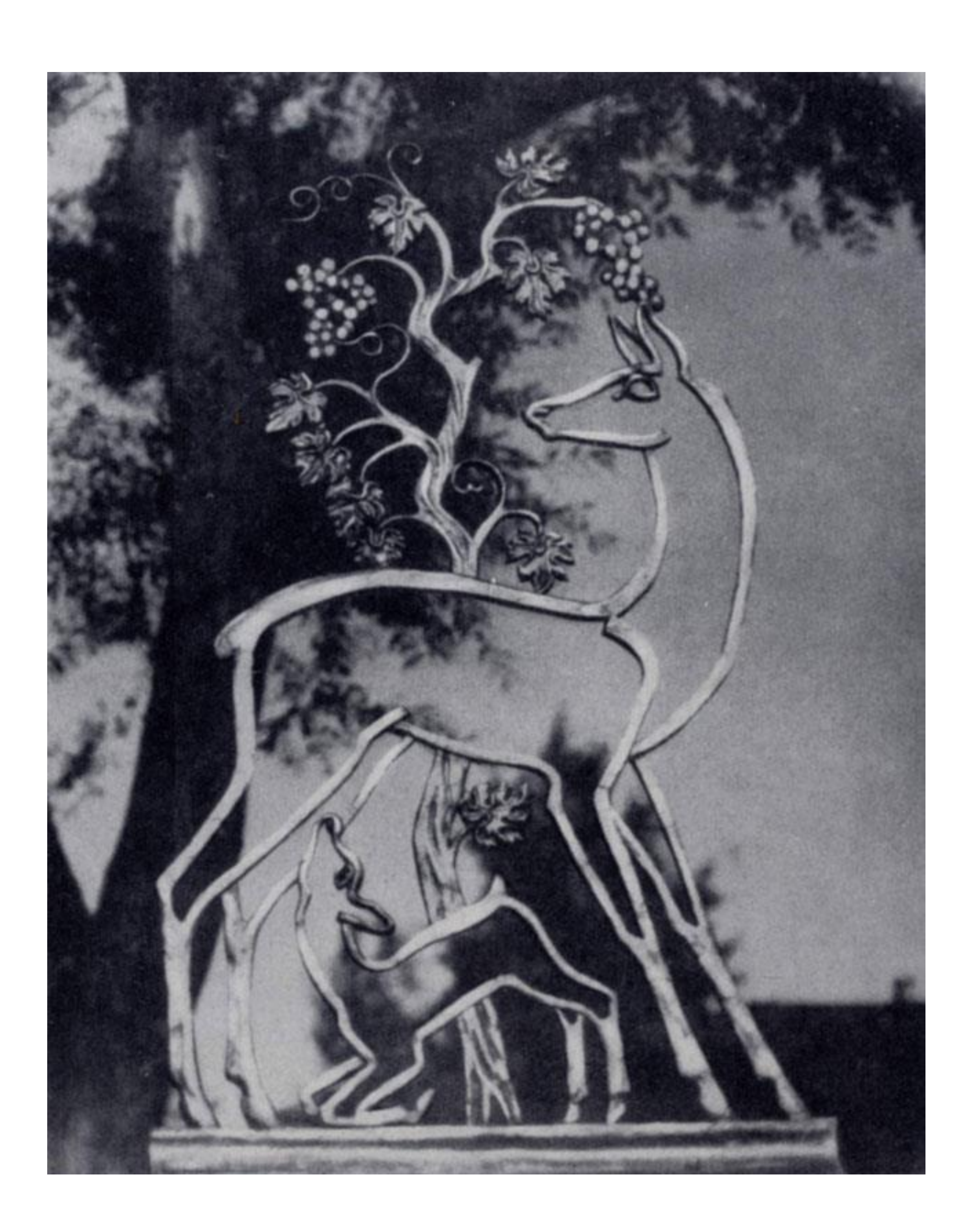
Много потрудился на этом поприще и другой грузинский скульптор — П. П. Канделаки (р. 1889), окончивший в 1926 г. Академию художеств в Ленинграде. Портретист по преимуществу, он представляет несколько иную линию в развитии грузинской скульптуры. Большинство исполненных им портретов полны героического пафоса, в них часто проступают черты монументальности (портрет Л. Гудиашвили, камень, 1935; портрет А. Хоравы, бронза, 1948; оба — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР).



В. А. Ватагин. Барс. Терракота. 1945 г. Собственность скульптора

илл. 130 б

Тридцатые годы характеризуются расцветом всех жанров скульптуры. В это время продолжают работать замечательные мастера-анималисты — Василий Алексеевич Ватагин (р. 1883) и Иван Семенович Ефимов (1878 — 1959), очень разные в своем истолковании натуры. Талант скульптора и графика сочетается у Ватагина с научной эрудицией. В его произведениях чувствуется любовное отношение к природе, знание характера и повадки зверя, понимание его эмоций. Обычно скульптор воплощает образ животного в том материале, который лучше выражает сущность его натуры. Он режет в дереве своих «Играющих медведей» (1930), подчеркивая их тяжеловесную грацию и мягкость; белогрудый «Пингвин, глотающий рыбу» (1939) исполнен им в кости. Характерно обращение Ватагина в 30-е гг. к монументально-декоративным работам, из которых самой значительной было оформление входа в Московский зоопарк («Лев», 1936). Серию замечательных анималистических композиций создал Ватагин и после войны («Моржи», 1957).



И. С. Ефимов. Лань. Декоративная скульптура в Цхалтубо. Бронза. 1950 г

илл. 130 а

И. С. Ефимов особенно остро чувствовал декоративность формы. Хорошо зная натуру, он при пластическом ее воплощении часто исходил из декоративных свойств материала. В произведениях скульптора можно обнаружить и влияние народного искусства. Его кованные из меди «Петух» (1932; ГТГ), «Страус» (1933), «Жирафа» (1938) говорят о большой художественной выдумке, неиссякаемой фантазии художника. Ефимов внес свою долю в разработку монументального синтеза. Его фонтан «Юг» у Химкинского речного вокзала (1939), удачно сочетающий композицию из стекла и металла со струями воды, — прекрасный образец декоративной скульптуры.

Показательно, что и в других видах декоративной пластики — фарфоре и майолике — в 30-е гг. видна значительная тяга к созданию больших произведений, к сочетанию их с архитектурными формами. Так, Исидор Григорьевич Фрих-Хар (р. 1893), создавший в 20-е гг. немало станковых жанровых произведений в керамике, делает ряд интересных работ для ВСХВ, отличающихся торжественностью и праздничной красочностью («Стахановка хлопковых полей»; «Чабан», 1937).



И. Г. Фрих-Хар. Мальчик с голубями. Скульптура для фонтана. Фаянс. Завод им. М. И. Калинина. 1935 — 1937 гг

илл. 186 а

В целом предвоенный период явился важным и плодотворным этапом в развитии советской пластики. Несмотря на трудности, связанные с воздействием на искусство культа личности, это было время больших поисков, постановки грандиозных проблем. Успехи пластики военного времени и первых послевоенных лет во многом были определены теми принципами, которые сложились в 30-е гг.

* * *

Война во многом изменила тематику советской скульптуры. Скульптура в эти годы становится мобильнее, быстрее откликается на требования дня, непосредственно фиксируя события, сохраняя в беглом эскизе волнующее ощущение их исторической достоверности. При этом ваятели сумели найти пластический язык, способный выразить особый пафос напряженных дней войны.

В эти грозные годы многие скульпторы особенно остро осознают свою ответственность перед будущим и настойчиво стремятся запечатлеть величие подвига, силу патриотических чувств, сам облик людей, творящих победу. Рождается новое ощущение монументальности, которое проступает иногда в маленьком наброске в силу исторической важности запечатленного события, значительности характера человека, раскрывшегося в волне всенародного патриотизма.

Самым распространенным жанром становится портрет. Некоторые портреты создаются на передовой линии фронта в перерывах между боями, казалось бы, в самой неподходящей обстановке. Быстро выполненные, часто неоконченные, они остались драгоценными художественными документами эпохи. Так молодой скульптор И. Г. Першудчев (р. 1915), воспитанник студии военных художников им. М. Б. Грекова, лепит на Юго-Западном фронте серию бюстов, изображающих бойцов, командиров, разведчиков, медсестер Советской Армии — простых мужественных людей. Скульптор запечатлел и легендарных участников штурма Рейхстага — сержантов М. А.

Егорова и М. Кантарию, капитана К. Я. Самсонова и майора А. В. Соколовского (все — бронза, 1945; Москва, Дом Советской Армии им. М. В. Фрунзе). В их образах он передал достоверное ощущение остро схваченного мгновения. Эскизная, несколько дробная форма этих портретов (закрепленная впоследствии в бронзе) рождена самой напряженной обстановкой тех героических дней.

В создании портретной галлереи героев Великой Отечественной войны участвовали скульпторы всех национальностей. В их числе армянский скульптор Ара Мигранович Сарксян (р. 1902), создавший интересные произведения и в довоенный период. Он учился в Вене, а в 1925 г. переехал в Советскую Армению. В 20-е гг. Сарксян настойчиво ищет свой самобытный язык в пластике, он изучает древне-армянскую резьбу по камню, а также древнее искусство Египта и Индии. Некоторым его произведениям этого времени, несмотря на элементы стилизации, присущи черты подлинной монументальности (памятник Сурену Спандаряну в Ереване, 1927; памятник героям майского восстания в Ленинакане, 1931). В 30-е гг. скульптор много работает в области портретного жанра, достигая в лучших изображениях силы эмоционального выражения характера (портрет Н. Тиграняна, 1940; портрет артиста А. Харазяна, 1939; оба — дерево; Ереван, Картинная галлерея Армении). Эти черты в новом качестве выступают в портретах военных лет. Со сдержанной взволнованностью лепит он бюст капитана А. Мирзояна (1942). Лицо воина кажется опаленным огнем; в нем выражены не только воля и непримиримость, но и большая светлая мысль, понимание великой цели борьбы. Особая напряженность проступает ц в «мирных» портретах Сарксяна этого времени («О. Зардарян», 1943; «А. Степанян», 1944). В последующие годы Сарксян продолжает работать над портретом («Сурен Спандарян», бронза, 1947, ГТГ, и др.) и над монументами (памятник В. И. Ленину в Камо, Армянской ССР, 1959).



А. О. Бембель. Герой Советского Союза Николай Гастелло. Бронза. 1943 г. Минск, Художественный музей БССР

илл. 135 а



А. М. Сарксян. Сурен Спандарян. Бронза, 1947 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 138 а

Много сделали в годы войны скульпторы Белоруссии. А. О. Бембель (р. 1905), восхищенный подвигом капитана Николая Гастелло, бросившего свой горящий самолет на врага, создает яркую запоминающуюся композицию (бронза, 1943; Минск, Художественный музей БССР), в которой мы видим лицо воина, полного грозной решимости, его руку в кожаной перчатке, как бы подающую сигнал к действию. В более спокойном, эпическом плане выражен героизм в портрете генерал-майора Л. М. Доватора (гипс, 1942; ГТГ), исполненном А. В. Грубе (р. 1894). Могучий разворот плеч, подчеркнутый размахом мохнатой бурки, зоркий взгляд, как бы сосредоточенный на боевом объекте, говорят о мужестве и отваге командира кавалерийских полков.

Широко известна серия портретов, которые создал Заир Исаакович Азгур (р. 1908), выступивший уже до войны талантливым портретистом. Его качества художника, умеющего очень жизненно, непосредственно передать индивидуальность, раскрываются теперь с еще большей обостренностью, целенаправленностью. В серии портретов героев войны, участников партизанского движения перед нами проходят лица людей плоть от плоти народа. Скульптор как бы показывает разнообразие характеров, их потенциальные жизненные возможности, которые проявляются теперь в одном определенном русле, подчинены одной всепоглощающей идее. Молодецкая удаль, широта натуры, добродушие чувствуются в портрете партизана М. Ф. Сель-ницкого (гипс, 1943; ГРМ), кудрявого, широкоплечего юноши в распахнутой на груди рубахе, украшенной национальной вышивкой. Не для войны, а для мирного созидательного труда рос этот человек; и каким теперь посуровевшим, озабоченным стало его лицо, сколько собранности, силы, мужества в его ясных открытых чертах.



З. И. Азгур. Портрет Героя Советского Союза партизана М. Ф. Сельницкого. Гипс. 1943 г. Ленинград, Русский музей

илл. 134 а

Уже в первые годы войны встала задача сооружения бюстов дважды и трижды Героев Советского Союза на родине награжденных, и в ее решении приняли участие большинство скульпторов.

Особым героическим содержанием наполняются и жанровые произведения военного времени. Моральную силу советского человека, его мужество отражают они, созданные часто под непосредственным впечатлением от событий тех лет.

Среди них выделяется скульптура Екатерины Федоровны Белашевой-Алексеевой (р. 1906) «Непокоренная» (гипс, 1943; ГТГ). Трепетная, живая лепка подчеркивает хрупкость одетой в потрепанную одежду фигурки, нежность чуть пухлого, совсем еще детского лица. Светотеневые нюансы несколько эскизной формы рождают ощущение среды, как бы сурового ветра войны, который овевает девушку. В ее фигуре не только беспомощность, но также стойкость и решимость. Эти чувства подкреплены и непроизвольным жестом, приобретающим почти торжественность благодаря своей внутренней наполненности.



Е. Ф. Белашова-Алексеева. Непокоренная. Гипс. 1943 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 134 б

Глубокий отзвук в сердцах советских людей вызывала композиция старейшего русского скульптора В. В. Лишева (1877 — 1960) «Мать» (гипс, 1945). Пожилая женщина, склонясь над телом убитого сына, дотрагивается до его головы, как бы не веря случившемуся. Сколько душевной стойкости и величия в этой простой русской женщине, разделившей участь многих матерей. Отлитая в бронзе и затем высеченная в мраморе, эта группа осталась как одно из волнующих произведений эпохи Великой Отечественной войны.

И в тяжелые годы войны Советская страна не забывала о мирном строительстве. В 1944 г. была пущена 3-я очередь Московского метрополитена. Новый вариант фигуры «Зои» украсил станцию метро «Измайловская», в подземных залах которой нашли место и другие произведения Манизера. На торцовой стене зала была помещена скульптурная группа «Народные мстители», еще шире раскрывшая тему партизанского движения, которой было посвящено оформление всей станции. Подземные залы станции «Электрозаводская» были украшены рельефами, прославляющими труд советских людей в годы войны. Они принадлежат резцу скульптора Г. И. Мотовилова. Убедительно решенные образно, ритмичные в своих движениях фигуры удачно сочетаются с предметным фоном. Благодаря ясности и архитектоничности построения композиции на опорных столбах, разделенные большими интервалами, читаются как единый фриз.

Устанавливались в это время и монументальные памятники. Если памятник Шота Руставели в Тбилиси скульптора К. М. Мерабишвили (1942) был осуществлением довоенного замысла, то памятник Герою Великой Отечественной войны генералу И. В. Панфилову для города Фрунзе (1942), исполненный А. А. Мануйловым (р. 1894) и О. М. Мануйловой (р. 1893), явился целиком произведением военного времени,

открывшим серию монументов, осуществленных уже в послевоенный период.

В годы войны ярко проявилось дарование молодого скульптора С. М. Орлова (р. 1911), впоследствии создавшего памятник Юрию Долгорукому для Москвы. Работы Орлова в фарфоре неистощимы по богатству фантазии, часто полны сочного юмора, самобытны по форме. Жанровые темы, передача тонко подмеченных черточек военного быта в маленьких статуэтках («Друзья-дежурные», 1943) соседствуют со сложными фантастическими композициями на темы русских народных сказок, в которых скульптор иногда достигает большой глубины раскрытия народного характера (триптих «Сказка о рыбаке и рыбке», фарфор, 1944; ГТГ). Под непосредственным впечатлением от событий войны создана Орловым драматическая по содержанию скульптура «Мать» (1943).

* * *

Победа советского народа, отстоявшего свою страну в Великой Отечественной войне и освободившего народы Европы от фашистского ига, находит свое естественное выражение в монументальных произведениях скульптуры послевоенных лет. Осознание масштаба исторической битвы, той роли, которую сыграл Советский Союз в борьбе с темными силами фашизма, осветило события недавнего прошлого особым светом, наполнило произведения пластики, отражающие их, глубоким пафосом.

Еще не отгремели последние бои, когда на освобожденной территории страны и за ее пределами стали сооружаться памятники знаменательным событиям войны, воинам-героям, отдавшим свою жизнь за свободу и независимость Родины. ?)то было и скромное архитектурное оформление братских могил, и обелиски Неизвестному солдату, и даже поставленное на постамент оружие, испытанное в сражениях и ставшее теперь священным. Большая роль могла принадлежать здесь скульптуре, и советские ваятели в короткие сроки создали

значительные произведения, обращаясь к различным жанрам и формам скульптуры.

Прославлению воинского подвига советского народа посвящено творчество Евгения Викторовича Вучетича (р. 1908), воспитанника студии военных художников им. М. Б. Грекова. Еще в войну начал он лепить серию портретов выдающихся полководцев, среди которых выделяется портрет генерала армии И. Д. Черняховского (бронза, 1945; ГТГ). Воодушевление, боевой порыв отразились в чертах его лица: напряжены мускулы вокруг зорких, чуть прищуренных глаз, полураскрытого рта. Он как бы охватывает взглядом большие пространства и произносит слова решительной команды. Торжественное оформление бронзового бюста — пышная драпировка, обрамляющая китель, украшенный боевыми орденами, — создает переход к мраморному подножию.

Вучетич — автор ряда памятников, увековечивающих подвиги героев Великой Отечественной войны. Скульптор часто изображает человека в трагических жизненных ситуациях, в предельном напряжении его духовных и физических сил. Но при этом в произведениях, созданных Вучетичем, всегда сильно звучат жизнеутверждающие ноты. Передавая событие в кульминационный момент его развития, скульптор, естественно, придает большое значение напряженному драматическому жесту. Особое внимание уделяет он экспрессии лица, не боясь выразить самые острые состояния, вплоть до передачи ярости, боли, крика. Многие из этих качеств проявились в памятнике генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову в Вязьме (1946). Распрямившись во весь рост, энергичным жестом указывает Ефремов путь своим бойцам. Солдат, поддерживающий его, яростно отстреливающийся автоматчик и развернувшийся в резком броске гранатометчик сразу же вводят зрителя в атмосферу ожесточенного боя в кольце врага. Особенно выразительна фигура раненого офицера, опустившегося у ног Ефремова; кажется, невероятным усилием воли он готов сделать свой последний выстрел по врагу. Памятник раскрывает несгибаемую стойкость советских бойцов, он показывает тот момент

борьбы, когда они стояли насмерть и преодолевали, казалось бы, непреодолимое.

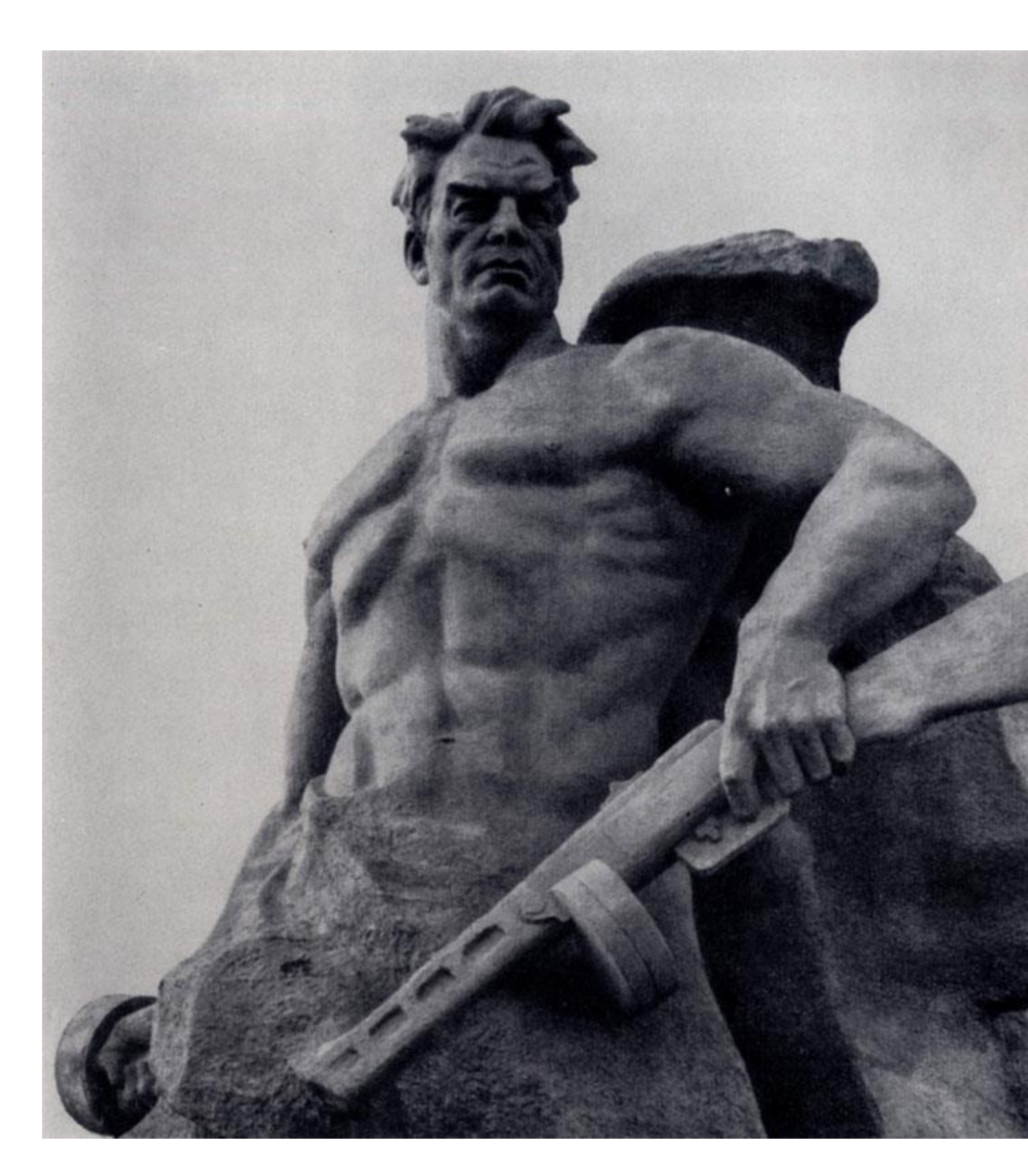


Е. В. Вучетич. Памятник воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Бронза. 1949 г. Берлин

илл. 122

Грандиозные задачи встали перед Вучетичем при создании памятника воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом на территории Германии. Он был сооружен

совместно с архитектором Я. Б. Белопольским и художником А. А. Гор-пенко в Трептов-парке в Берлине (1949). Широта замысла повлекла за собой комплексное решение — включение архитектурно-планировочных средств, использование выразительности паркового ансамбля. Большая роль отведена скульптуре. Фигура скорбящей Матери-Родины помещена у входа, на пересечении боковой и центральной аллей. От нее широкая аллея-пандус, проходящая сквозь гранитные пилоны — знамена с фигурами коленопреклоненных воинов, подводит к братским могилам. Саркофаги с рельефами, изображающими эпизоды Великой Отечественной войны, обрамляют кладбище. По центральной оси ансамбль завершает монумент Воину-освободителю, возвышающийся на уступах белокаменного мавзолея. Скульптор нашел образ большого типического обобщения, в котором раскрылся смысл освободительной борьбы Советской Армии, свершившей свой гуманный подвиг во имя будущего человечества. Убедительно решен он в целом и в деталях. Светлое открытое лицо, статная фигура, сильные руки, одна из которых сжимает меч, а другая держит ребенка. Тесно переплетаются здесь элементы иносказания, аллегории с как бы подчеркнутой достоверностью факта. Не случайно этот образ заслужил всенародное признание и получил вторую жизнь в произведениях плаката, поэзии и кино. Символика, проявившаяся в берлинском памятнике, нашла развитие в последующих произведениях Вучетича.



Е. В. Вучетич. «Стоять насмерть!». Фрагмент скульптурного

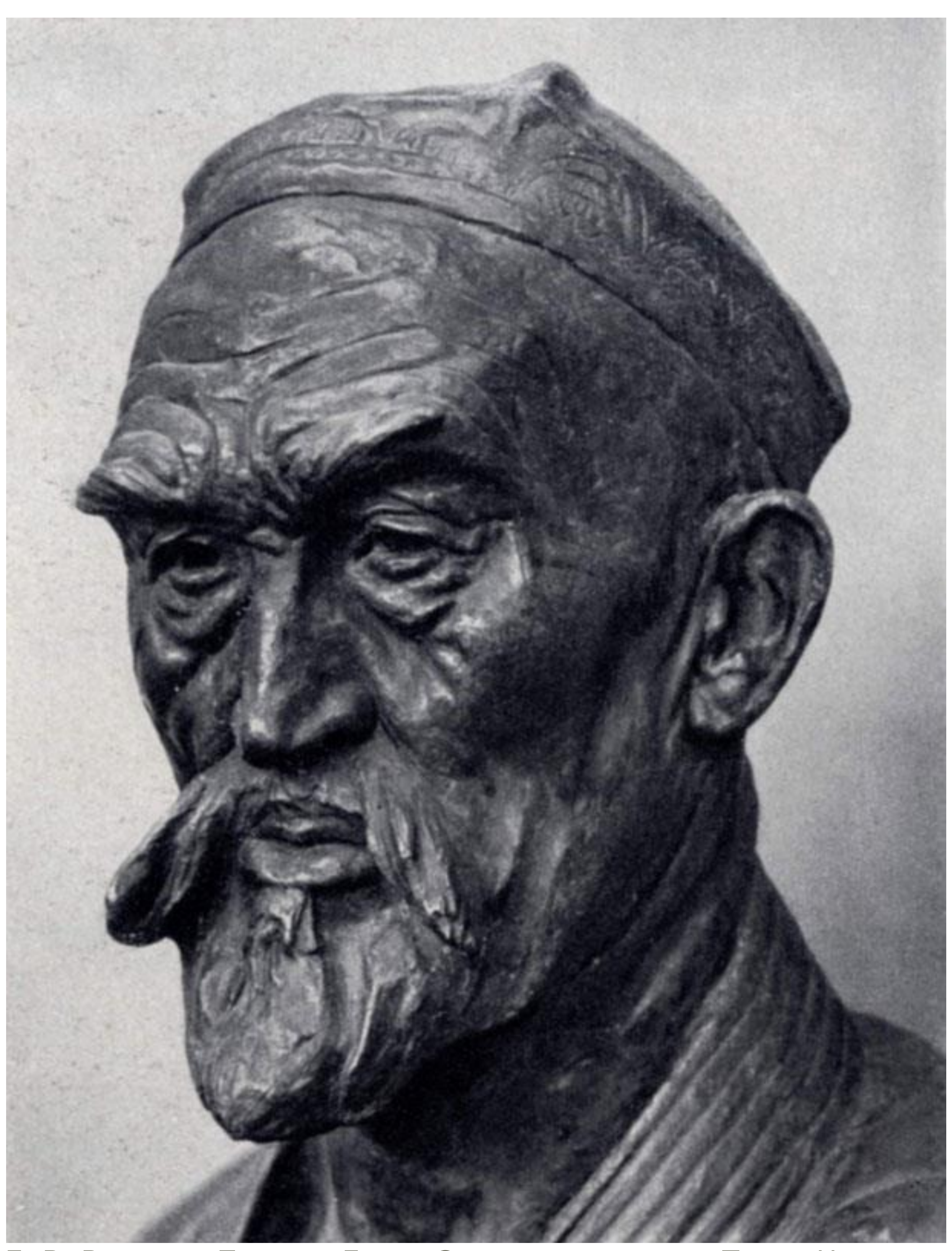
ансамбля в ознаменование разгрома немецко-фашистских войск под Волгоградом. Гранит. 1957 — 1960 гг. Волгоград

илл. 123

Мемориальный ансамбль в ознаменование разгрома немецко-фашистских войск на Волге, осуществляемый скульптором в настоящее время, включает многие компоненты. Многочисленная скульптура — монумент Воину-герою, скорбящей Матери-Родине, однофигурные и двухфигурные композиции и в символической и в эпизодически-повествовательной форме воплощают беспримерный подвиг народа. Здесь используется как бы симфоническое звучание памятника, в котором одна героическая часть сменяется другой, сливаясь в многоголосый ансамбль.

Характерно, что Вучетич, певец воинской славы, создает и интересное произведение, посвященное борьбе за мир, — «Перекуем мечи на орала» (бронза, 1957), которое было установлено позднее в Нью-Йорке, на территории, окружающей здание ООН. Пластический мотив композиции передает целеустремленную волю народа-созидателя в борьбе против угрозы новой войны.

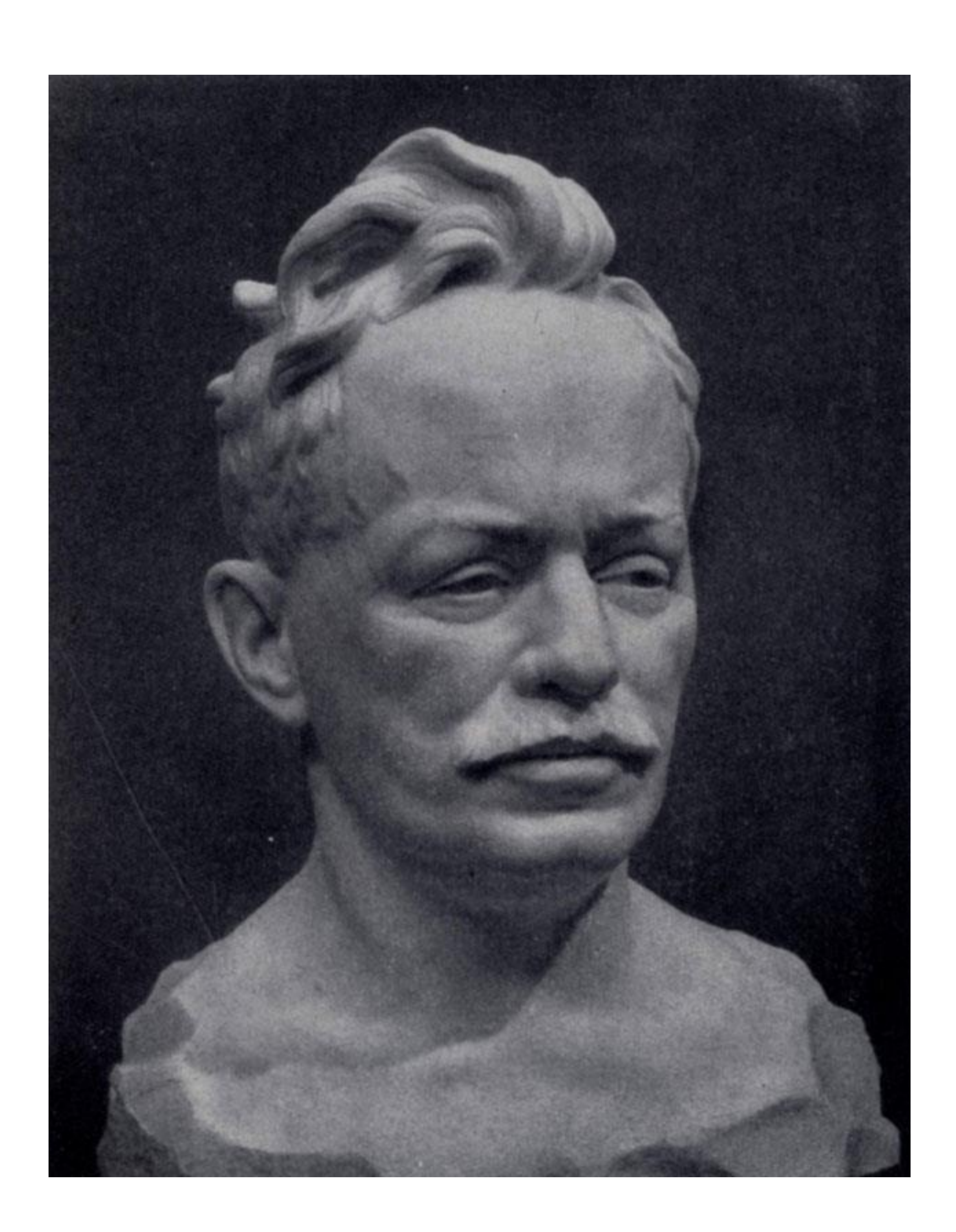
Скульптурный портрет, привлекший Вучетича с первых шагов самостоятельной работы, занимает большое место и в последующем его творчестве. Теперь Это не только героический портрет. Скульптор изображает мирных тружеников, борцов за мир, писателей, художников, артистов, советских и зарубежных. Не все Эти портреты равноценны, но в обширном их цикле можно заметить, с какой остротой умеет передать скульптор неповторимо индивидуальное, достигая в лучших произведениях и силы типизации (портрет Героя Социалистического Труда Н. Ниязова, бронза, 1948, ГТГ; портрет комбайнера А. Исакова, 1950; портрет писателя М.А.Шолохова, мрамор, 1958 и др.).



Е. В. Вучетич. Портрет Героя Социалистического Труда Назарали

Ниязова. Фрагмент. Бронза. 1948 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 124 а



Е. В. Вучетич. Портрет писателя М. А. Шолохова. Мрамор. 1958 г. Ленинград, Русский музей

илл. 124 б

Сильными своими сторонами раскрылся в послевоенные годы талант Николая Васильевича Томского (р. 1900). Еще в памятнике С. М. Кирову в Ленинграде (1935 — 1938) скульптор обнаружил острое чувство современности, умение найти в жизни высокий идеал и воплотить его в конкретных чертах советского человека. Воодушевленное волевое лицо, упругий широкий жест — Киров как бы идет навстречу светлому будущему, увлекая за собой массы. Величие и пафос соединяются здесь с простотой и естественностью.



Н. В. Томский. Памятник С.М.Кирову в Ленинграде. Бронза, гранит. 1935 — 1938 гг

илл. 119

В новом качестве проявились эти черты в портретах героев Великой Отечественной войны. С большой жизненной полнотой, как-то особенно бережно и любовно передает скульптор черты воинов. Один из лучших портретов названного цикла — бюст дважды Героя Советского Союза майора А. С. Смирнова (1948; ГТГ). Тонко, почти филигранно высечены голова и плечи, четкие объемы которых контрастируют с едва обколотым мрамором основания. Уверенная и прямая посадка головы, ее четкий, «медальный» силуэт сразу же заявляют о внутренней собранности, непреклонной воле человека. Резкость черт мужественного, сурового, закаленного в боях лица смягчена тонкостью светотеневой моделировки. Тщательно проработанная пластика портрета как бы вбирает в себя все богатство живой формы, и от этого еще более конкретное, убедительное выражение получает то общее, что видит скульптор в лицах героев. Хорошо использованы свойства материала — черного базальта в портрете летчика М. Г. Гареева (1947; ГТГ).

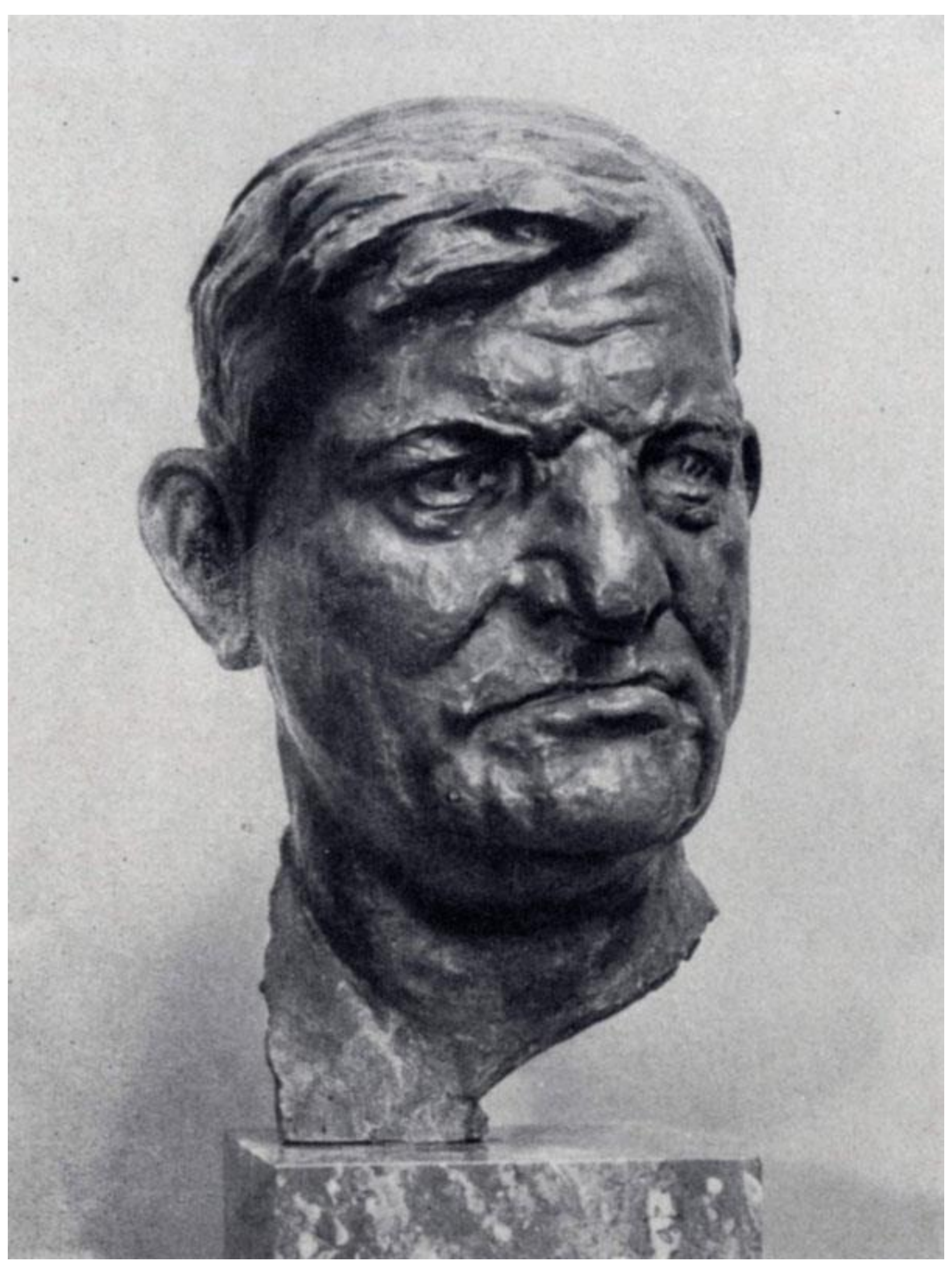


Н. В. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза майора

М. Г. Гареева. Черный базальт. 1947 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 120 б

В середине 50-х гг. Томский выступает с новым циклом портретов, в котором он, не оставляя работы над образом советского человека, обращается к изображению передовых деятелей, борцов за мир зарубежных стран. Тоньше становятся его характеристики, большее внимание уделяет он психологической выразительности. Пластическая форма портретов становится внутренне напряженной, способной выразить богатые оттенки духовной жизни человека (портрет Т. Залькална, бронза, 1956; портрет Жозефа Гельтона, бронза, 1954).



Н. В. Томский. Французский рабочий коммунист Жозеф Гельтон.
Бронза. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 120 а



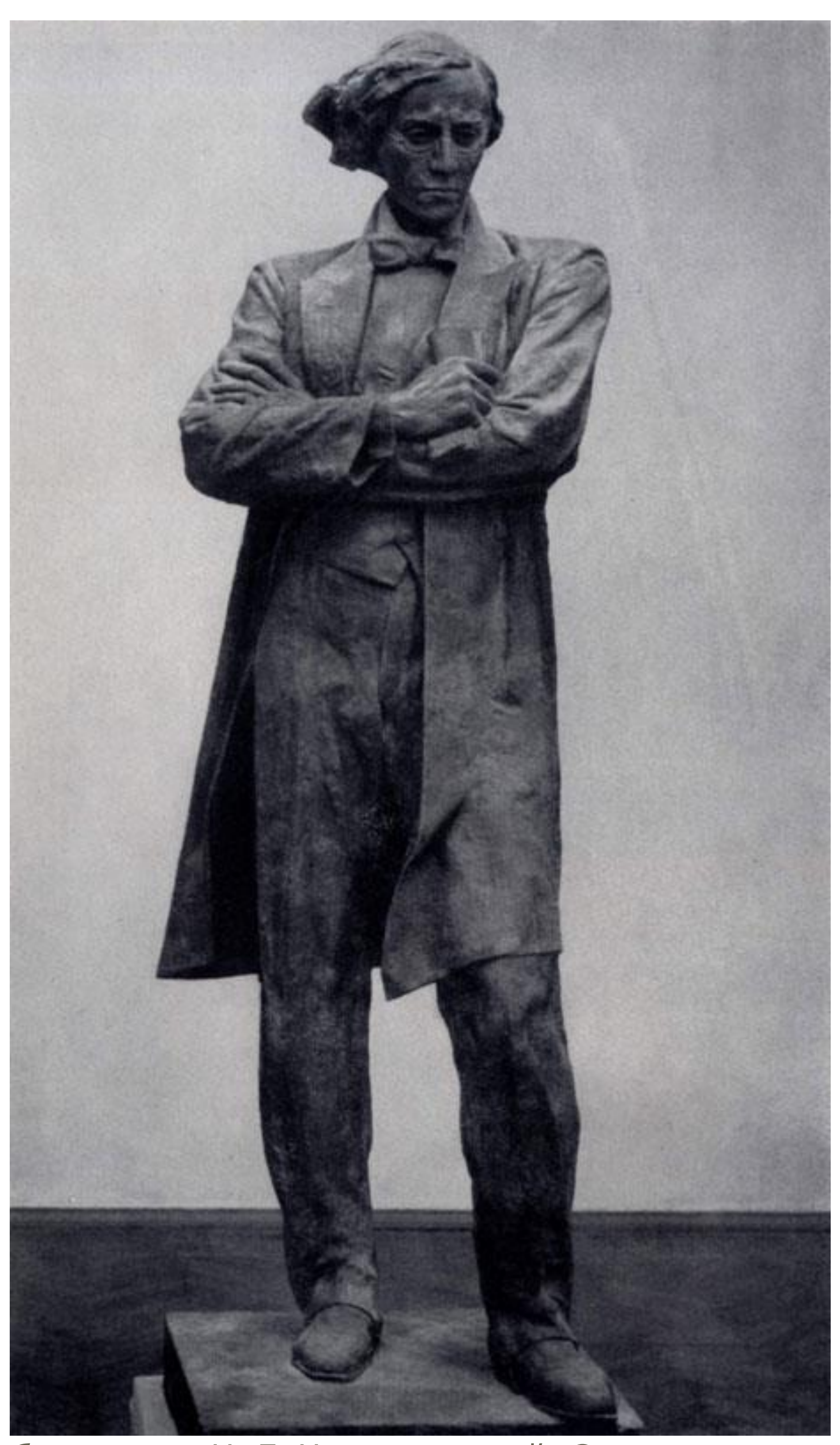
Н. В. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза генерала Армии И. Д. Черняховского. Мрамор. 1947 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 121

Живое ощущение индивидуального, понимание характера современного человека придали особое своеобразие и монументальным работам Томского послевоенных лет. Работая над памятником генералу армии И. Д. Черняховскому для Вильнюса (1950), скульптор, восхищенный своим героем, стремится воссоздать во всей жизненной полноте черты полководца. В окончательном варианте памятника Черняховский изображен как бы в обстановке боя, однако его фигура лишена внешней динамики, открытого призывного жеста. Генерал стоит на башне танка, форма которого придана постаменту. Гордо вскинута голова, весь он обращен навстречу бою, которым властно руководит. Смена точек зрения при круговом обходе памятника дает развитие темы — от сурового напряженного состояния до внутренней озаренности — уверенности в близкой победе. На постаменте (архитектор Л. Г. Голубовский) расположены рельефы. Повествование, развивающееся в них, — радостная встреча литовским народом советских бойцов — еще больше конкретизирует содержание памятника.

Говоря об особенностях развития пластики в послевоенные годы, необходимо указать на неоднородность периода. В лучших произведениях первых послевоенных лет отразился искренний пафос, рожденный победой, пронизавший общественную и личную жизнь человека, его трудовые будни. Но в это время дают о себе знать и отрицательные тенденции, связанные во многом с культом личности. Немало усилий было направлено на создание статуй, прославляющих Сталина. Появляется официально-парадная трактовка темы, внешняя помпезность, внутренняя скованность. Тем не менее в лучших произведениях, созданных в это время, сохраняются и развиваются сильные стороны советской скульптуры — ее народная основа, внутренняя энергия и активность образа,

высокий гражданский пафос, что мы уже видели на ряде примеров.



А. П. Кибальников. Н. Г. Чернышевский. Статуя для памятника в Саратове. Бронза. 1949 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 125

Очень разными путями идут художники в создании монументального образа. В углубленно-психологическом плане стремится решить его скульптор Александр Павлович Кибальников (р. 1915). Еще до войны окончил он Саратовское художественное училище и в начале 40-х гг. выступил с первыми скульптурными произведениями. Упорно и сосредоточенно работает Кибальников над воплощением образа великого русского демократа Н. Г. Чернышевского. Сначала это ряд портретов, как будто незначительно отличающихся один от другого, но уже в них ощущаются настойчивые поиски пластического выражения оттенков внутреннего состояния писателя.

В 1948 г. скульптор создает статую Чернышевского, выразившую большой накал чувств, волю к борьбе замечательного революционера. Этот образ лег в основу памятника, воздвигнутого в Саратове в 1953 г. Фигура, несмотря на свою некоторую хрупкость, хорошо построена в пространстве. В ней выявлено богатство планов — наклонена вперед голова, резко повернута верхняя часть туловища со скрещенными на груди руками, выдвинута левая нога. Эго контрастное движение, выдавающее внутреннее напряжение, силу чувств, охвативших Чернышевского, как бы находится в известной! равновесии, замкнуто в своих границах, что нашло свое выражение в четком характерном силуэте. Хорошо читается статуя с профильных точек зрения, где выступают то большое раздумье, погруженность в свои мысли, то непоколебимая сила, готовность к действию.



А. П. Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому в Москве. Бронза, гранит. 1958 г

илл. 126 а

Очень интересные аспекты выявляются и при восприятии памятника В. В. Маяковскому для Москвы (1958). Сила, молодость, революционная энергия, то неповторимое, что связано с поэзией Маяковского, выражено в самой энергичной постановке фигуры, в решительных акцентах пластической трактовки лица. И в данном случае созданию монументальной статуи предшествовал выразительный, многогранно раскрывающий образ станковый портрет Маяковского (бронза, 1954). В послевоенный период можно говорить о подлинном расцвете скульптуры в некоторых союзных республиках. Здесь выступают и опытные, сформировавшиеся еще до войны мастера и целое поколение молодых ваятелей, окончивших вузы в 40 — 50-е гг. Серьезные проблемы решают они и в области монументального искусства.

Большой вклад в советскую скульптуру сделал литовский ваятель Юозас Мике-нас (1901 — 1964), активно включившийся в художественную жизнь страны после освобождения Прибалтики от фашистских захватчиков. Обладая зрелым творческим опытом, он с энтузиазмом борется за воплощение героической темы в своем искусстве. Большую известность получила исполненная Микенасом группа «Победа» (1945 — 1946), включенная в архитектурно-скульптурный ансамбль в Калининграде, посвященный героическому штурму крепости частями Советской Армии. Работа над этим произведением протекала в необычной обстановке. «Город еще горит, и в горящем городе советский человек ставит памятник своему современнику, своему товарищу по оружию, своему брату», — вспоминает скульптор. Именно это волнующее ощущение передают две фигуры воинов-гвардейцев со знаменем и автоматом, устремляющихся вперед в безудержном наступательном порыве.

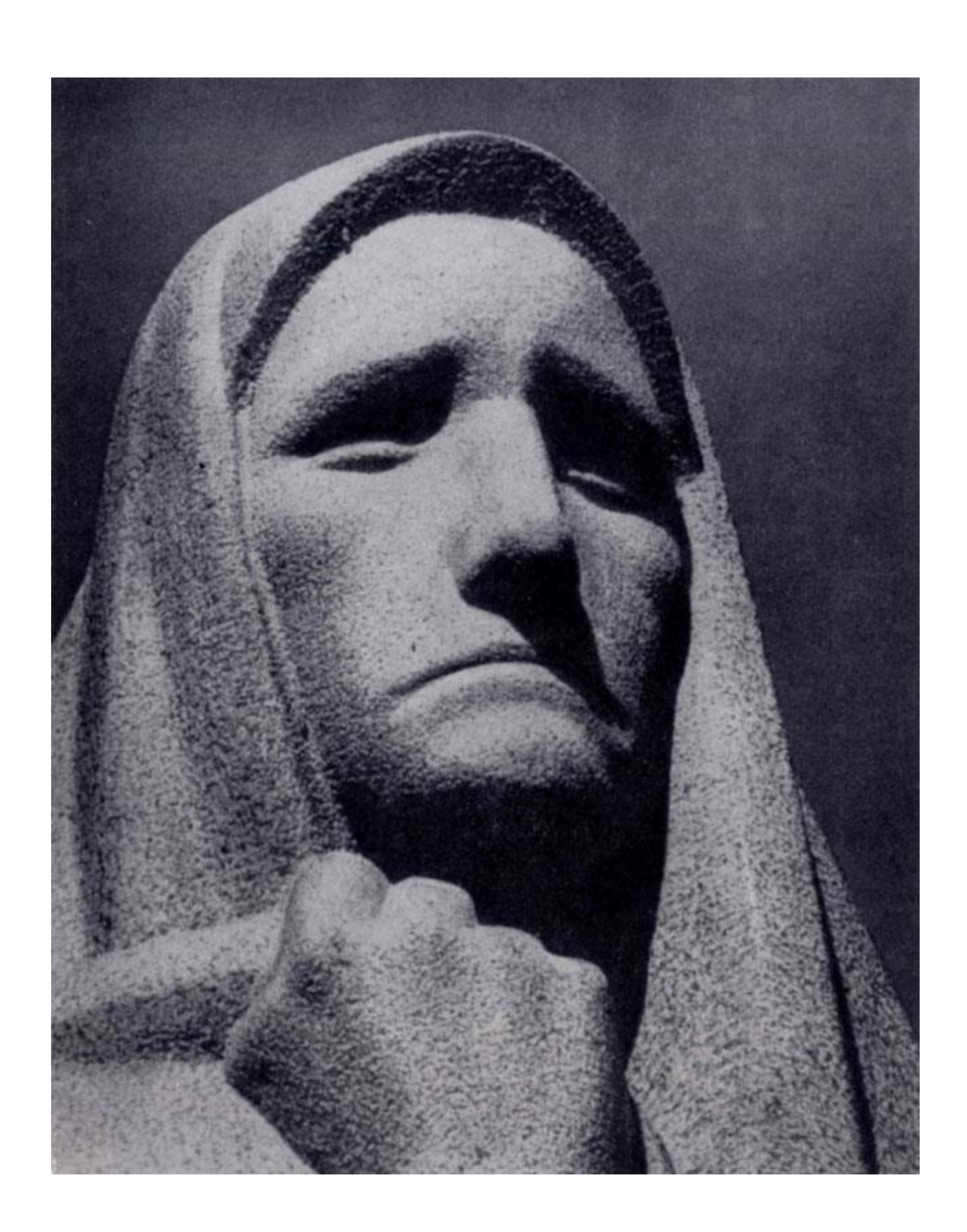


Ю. Микенас. Памятник Марите Мельникайте в Зарасай. Фрагмент. Гранит. 1955 г

илл. 132 а

Прекрасные качества скульптора-монументалиста раскрылись и в последующих произведениях Микенаса, где он решает новую для него проблему — создание портретного памятника героям войны. В 1955 г. по его проекту устанавливается памятник партизанке Марите Мельникайте в Зарасай. Полная воодушевления, грозная и решительная в этот час, молодая девушка устремляется в бой. Крупными пластическими массами решена стройная фигура, сильное движение пронизывает ее, находя завершение в широком энергичном жесте. Памятник хорошо вписан в пейзаж, он рисуется на фоне озера и далеких перелесков.

Микенас является замечательным портретистом, раскрывающим характер человека во всей его глубине, сложности и вместе с тем пластически цельно и обобщенно. Сильный, бескомпромиссный характер девочки-подростка выражен им в голове ссРимы» (мрамор, 1955 — 1956; Вильнюс, Художественный музей) с широкими, но нежно моделированными поверхностями. Тонким лиризмом, романтической взволнованностью пронизан портрет «Юной пианистки» (бронза, 1958 — 1959; ГТГ). И здесь глубоко раскрытые ваятелем личные качества переплетаются с чертами общезначимыми, свойственными человеку творческого труда. Тот же тип женской красоты улавливается и в обобщенно-символическом произведении Микенаса «Мир» (гипс, 1960), изображающем юную мать с ребенком, держащую голубя на раскрытой ладони. Сохраняя теплоту и трепет жизни, группа приобретает величественный пластический ритм, что позволило связать ее с архитектурой павильона Литовской ССР на Выставке достижений народного хозяйства.



Г. Иокубонис. Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе. Фрагмент

илл. 139 а



Г. Иокубонис. Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе. Гранит. 1960 г. Архитектор В. Габрюнас

илл. 139 б

Микенас был талантливым педагогом, воспитавшим целую плеяду молодых ваятелей и привившим им вкус и любовь к монументальному искусству. Среди них был Гедиминас Иокубонис (р. 1927), создавший выразительный памятник жертвам фашизма в Пирчюписе (1960, архитектор В. Габрюнас). Он установлен в Литве, в бывшем партизанском крае, на месте деревни, сожженной в войну фашистами. В нем можно видеть новаторское решение монументального ансамбля, сочетающего народные традиции с современными поисками. Главенствующую роль здесь играет скульптура. Обобщенно, лаконично решена фигура матери-литовки, поставленная на невысоком постаменте, неподалеку от шоссе. Внешне статичная композиция полна огромной внутренней экспрессии. В немой скорби застыла женщина. Наброшенная на голову шаль, длинное спадающее до земли платье помогают создать простой и выразительный силуэт, подчеркивающий монолитность скульптуры, сложенной из крупных каменных блоков. Особенно запоминается ее лицо, глубоко запавшие глаза, горестно сведенные брови, скорбно и сурово сжатый рот. Сила выраженного чувства подчеркнута и сдержанным жестом, как бы дважды повторенным. Скорбный и полный человеческого достоинства образ становится символом стойкости, величия души народа, который нельзя сломить никакими невзгодами. Выразительность скульптуры усиливается общим архитектурным решением монумента, его органической связью с окружающей природой. Контраст вертикали памятника и равнинной местности несколько смягчен низкой архитектурной стенкой, расположенной позади. На стене написаны имена всех погибших и врезан рельеф, очень тактично развивающий тему памятника.

Иногда советские ваятели используют и более традиционные приемы, что сказывается в решении памятников деятелям культуры. Здесь необходимо учитывать и то, что многие из них возникли как завершение конкурсов, начатых еще в предвоенные годы. В 30-х гг. азербайджанский скульптор Ф. Абдурахманов (р. 1915) начал работать над памятником

Низами, осуществление которого было прервано войной. В 1946 г. монумент устанавливают в Кировабаде, на родине поэта. При некоторой стилизации форм задрапированной в широкий плащ фигуры в нем привлекает жизненная и психологическая выразительность портрета Низами, естественность жеста. Интересны работы Абдурахманова и в станковой скульптуре (аЧабан», бронза, 1950; ГТГ).



Ф. Абдурахманов. Чабан. Бронза. 1951 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 137 а

В 1950 г. в Ереване, у подножия Канакерского плато, сооружается памятник армянскому писателю и просветителю 19 в. Хачатуру Абовяну по проекту скульптора С. Л. Степаняна (р. 1895). В 30-е гг. Степанян создал памятник выдающемуся революционеру Гукасу Гукасяну. Интересно сравнить эти два монумента. Если в предвоенной работе скульптор во многом шел от выразительности гранитного блока, подчеркивающего динамику заключенной в него фигуры, то теперь его занимает психологический рисунок образа, тонкость отделки статуи, чему способствует выбранный им материал — бронза. Из более поздних памятников, решенных в психологическом плане, можно назвать монумент А. С. Грибоедову в Тбилиси (1961) скульптора М. К. Мерабишвили (р. 1931), где в спокойно стоящей фигуре привлекают тонкое задумчивое лицо писателя и выразительные, нервные руки, сжимающие книгу.

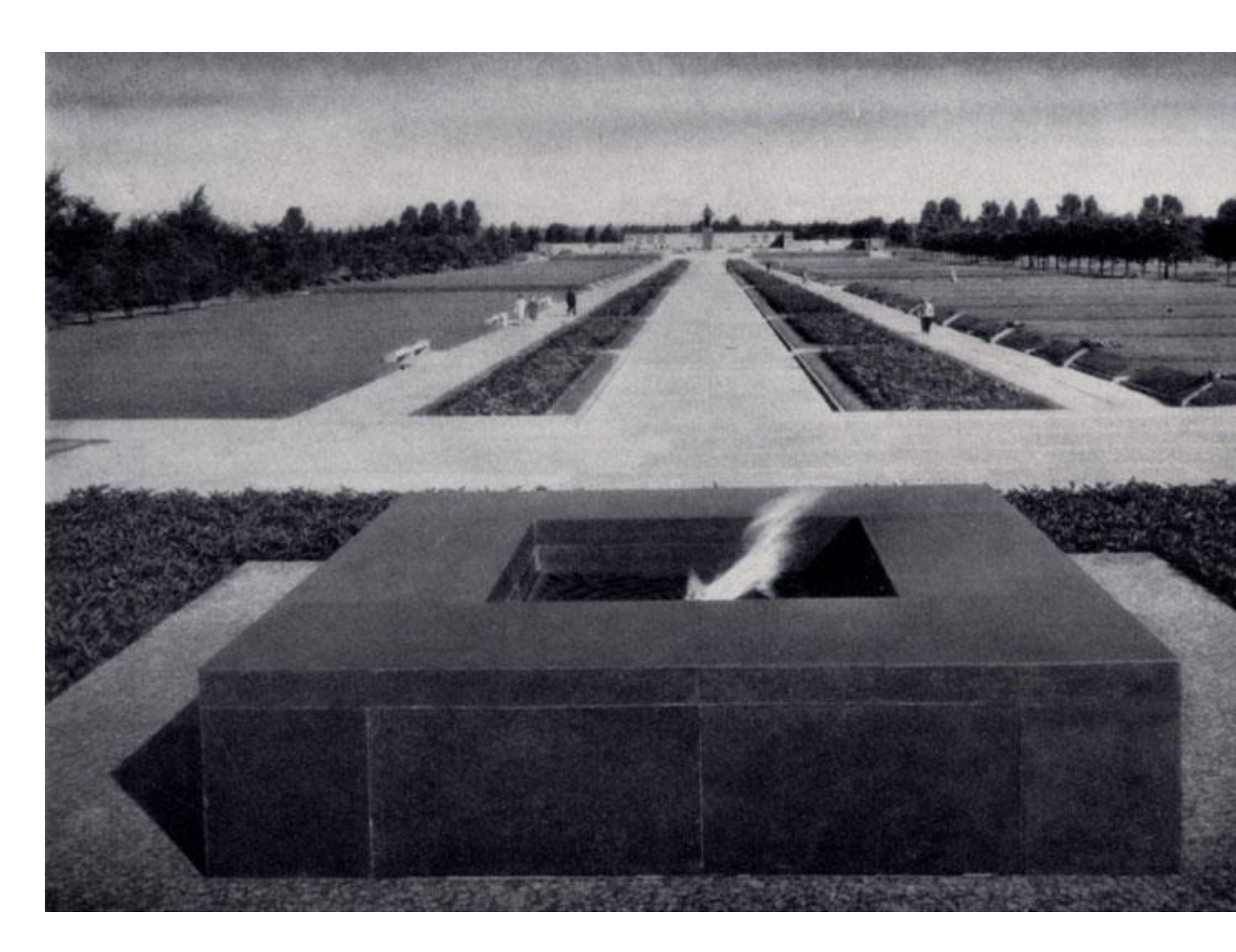


М. К. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину в Ленинграде. Бронза. 1957 г

илл. 133 б

В 1957 г. в Ленинграде был сооружен памятник А. С. Пушкину, который создавался в творческом соревновании крупных советских ваятелей. Победу в конкурсах одержал молодой скульптор Михаил Константинович Аникушин (р. 1917), ряд лет работавший над воплощением образа поэта в станковой и монументальной пластике. В окончательном варианте, по которому был создан монумент для Ленинграда, ему удалось выразить главные черты пушкинского гения. Состояние творческого вдохновения, душевный порыв переданы в естественном жесте, одухотворенности всей фигуры. В сочетании простоты, естественности с классической ясностью и строгостью — обаяние созданного образа. Не все точки зрения на памятник дают возможность воспринять эту гармонию, но с главных он читается цельно и сильно. Несомненным достоинством монумента является органическая связь с окружающей средой — одним из красивейших архитектурных ансамблей Ленинграда.

Интересны портреты Аникушина, изображающие современников. При всей станковости формы в них можно ощутить руку монументалиста («Портрет рабочего»; «Портрет египтянина Элипа» 1957). Тонким лириком выступает скульптор в области исторического портрета. В 1960 г. он создал проникновенный образ А. П. Чехова, который можно рассматривать как этап в создании памятника писателю.



Е.А.Левинсон, А.В.Васильев и др. Мемориальный ансамбль на Пискаревском кладбище в Ленинграде. 1960 г

илл. 210 б

Примером удачного использования классических традиций явился созданный в Ленинграде на Пискаревском кладбище архитектурно-скульптурный ансамбль, посвященный героическим защитникам Ленинграда. Он сооружена 1960 г. по проектам архитекторов Е. А. Левинсона и А. В. Васильева и группы ленинградских скульпторов во главе с В. В. Исаевой (р. 1898) (*В состав группы входили: Р. К. Таурит, Б. Е. Каплянский, А. Л. Малахин, М. А. Вейн-ман, М. М. Харламов.*). Все выразительно в нем — и планировка и строгие архитектурные формы с вырезанными на их гранитной глади поэтическими строками,

прославляющими подвиг ленинградцев, — вплоть до чугунной ограды простой и изящной формы. Но с наибольшей силой раскрывается идея памятника в фигуре Матери-Родины, к которой приводит центральная аллея кладбища. В замедленно-торжественном движении она как бы венчает гирляндой славы своих героев. В ее облике можно узнать черты простой русской женщины-ленинградки, но они претворены в высокий идеал, в символически-обобщенный образ. Скульптурные памятники эпохи классицизма, которыми так богат Ленинград, несомненно повлияли на его создание.

Скульптором, умеющим сочетать широту замысла, синтетичность средств выражения с психологической тонкостью, эмоциональностью образа, проявил себя В. Е. Цигаль (р. 1917). Эти черты проявлялись уже в памятнике для Маутхаузена в Австрии (1957), который был исполнен Цигалем в содружестве с архитектором Л. Г. Голубовским. Центральная группа на обелиске символична. Напряженная пластическая форма, ритм взвихренных складок и языков пламени создают взволнованный динамичный образ. В боковых рельефах с их сдержанно-замедленным движением больше выступает повествовательное начало.



В. Е. Цигаль. Памятник Герою Советского Союза генерал-лейтенанту Д. М. Карбышеву в Маутхаузене. Мрамор. 1963 г

илл. 132 б

Еще большую силу чувств сконцентрировал в себе памятник генералу Д. М. Карбышеву, выполненный Цигалем несколько позже, в 1963 г., и установленный также на территории лагеря. Идя от жизненного факта — трагических обстоятельств смерти патриота, замученного фашистами, скульптор в сдержанно-экспрессивной форме выразил величие духа, беспримерное мужество советского человека. Памятник высечен из цельной глыбы уральского мрамора. В борьбе двух начал — живого, сильного, волевого, выраженного в фигуре, и охватившей ее инертной тяжелой массы камня — раскрывается внутренний смысл композиции. В ней побеждает воля и непреклонность человека, смело глядящего в лицо смерти, утверждающего своим подвигом жизнь. Интересные поиски новых средств выражения монументального образа проявились у Цигаля в проекте памятника В. И. Ленину для Москвы (1959), который должен быть сооружен на Ленинских горах. Огромная, лаконично решенная, возникающая из архитектурной формы голова хорошо передает величие вождя-мыслителя.

Проблема сооружения памятника В. И. Ленину остается одной из важнейших в советской скульптуре. В эпоху успешного строительства коммунизма она приобретает новые аспекты, требует все более углубленного, философского понимания образа. Решается она всем многонациональным коллективом советских ваятелей. Много работал в этой области грузинский скульптор В. Б. Топуридзе (р. 1907).



В. Б. Топуридзе. Призыв к миру. Декоративная скульптура на фронтоне театра в Чиатуре. Бронза. 1948 г

илл. 133 а

Обладая большим декоративным даром (Топуридзе принадлежит статуя «Призыв к миру», завершающая фронтон театра в Чиатуре, 1948), он стремится в своей «Лениниане» прежде всего к выражению внутренней экспрессии. И человечность и величие есть в портрете Ленина, исполненном им в 1953 г. (бронза). Очень интересно выступил скульптор с проектом памятника для Москвы, где свободно вписывает в сложный архитектурный ансамбль вылепленную с большим настроением, как бы овеянную ветром Октября фигуру вождя.

Поиски монументального образа в связи с историческим и природным своеобразием города выступают как непосредственное продолжение тенденций скульптуры довоенного периода. Хорошо вписался в панораму Севастопольской бухты памятник Ленину, исполненный для города-героя скульптором П. И. Бондаренко (р. 1917) (1957, архитектор А. А. Заварзин). Воспроизводя композиционное решение монумента, разрушенного в годы войны, авторы обогащают его новыми чертами. В частности, более детальную психологическую разработку получают фигуры матроса, красногвардейца, рабочего и крестьянина, помещенные по углам высокого гранитного постамента.



Л. Е. Кербель. Памятник Карлу Марксу в Москве. Гранит. 1961 г.

Архитекторы Р. А. Бегунц, И. А. Ковальчук, В. М. Моргулис, В. Г. Макаревич

илл. 127

В 1961 г. в Москве был открыт памятник Карлу Марксу, сооружение которого было задумано еще В. И. Лениным в первые годы Советской власти. Новый памятник осуществлен по проекту Л. Е. Кербеля (р. 1917) (*Архитекторы Р. А. Бегунц, Н. А. Ковальчук, В. Г. Макаревич, В. М. Маргулис.*). Маркс изображен здесь как мыслитель, пламенный трибун, борец за осуществление прогрессивных человеческих идеалов. Монолитно решенная фигура сливается с гранитной глыбой пьедестала, подчеркивая мощь и динамику образа. Гранитные стелы с лаконичными изречениями, специально разработанная гранитная площадка связывают памятник с окружающим сквером.



М. О. Барщ, А. Н. Колчин, А. П. Файдыш-Крандиевский.

Монумент в ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства. 1964 г. Москва

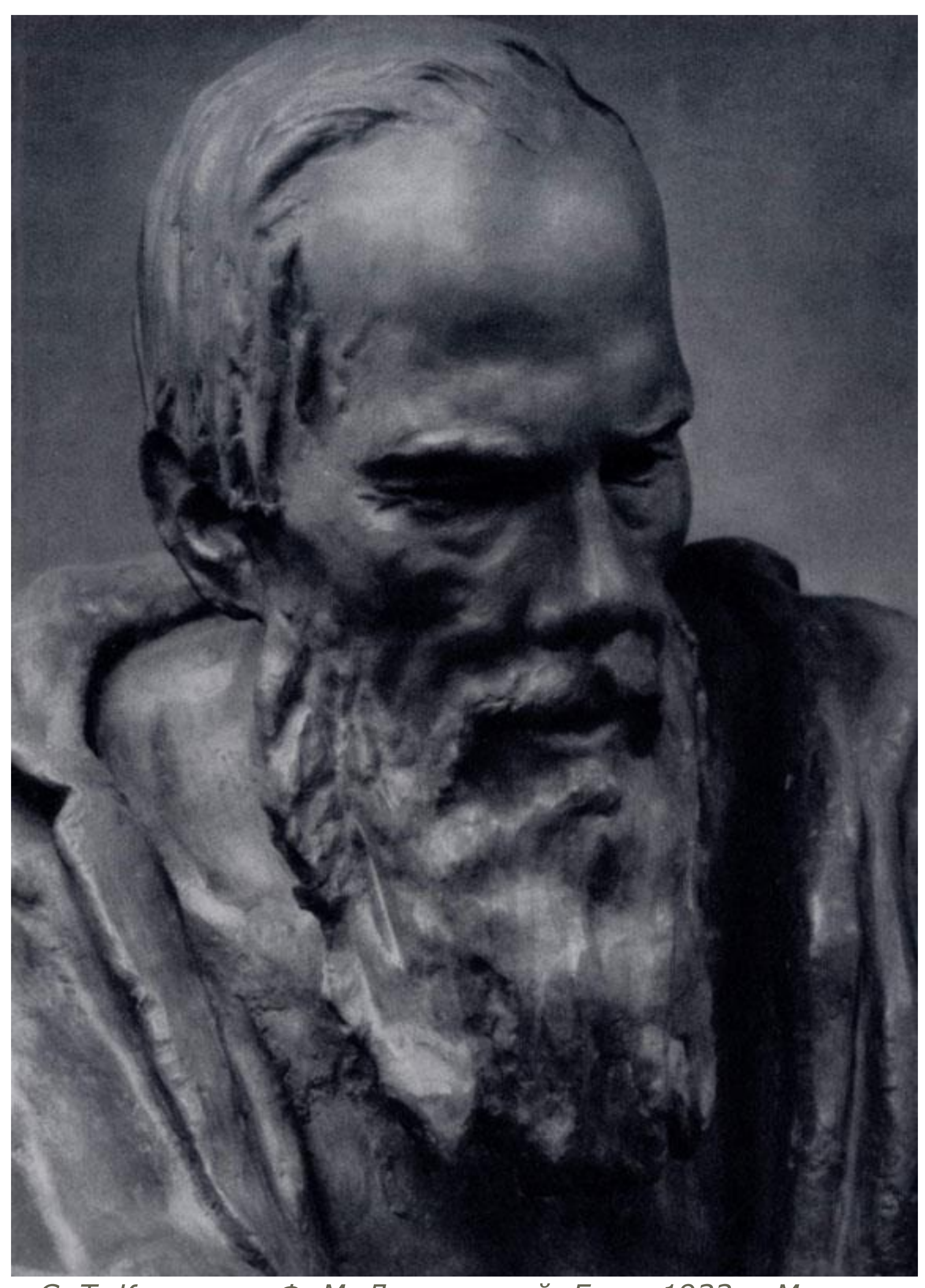
илл. 206

Ряд конкурсов на памятники, посвященные выдающимся событиям современности, показали новые интересные тенденции в развитии советской скульптуры. Все настойчивее проявляется в них стремление в широком философско-символи-ческом плане истолковать событие. В связи с этим меняются и композиционные приемы, возникает тенденция дать комплексное архитектурно-скульптурное решение, по-новому осмыслить в нем место пластического образа. Одним из интересных сооружений такого рода явился монумент в ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства (1964), над которым работали скульптор А. П. Файдыш-Крандиевский (р. 1920) и архитекторы М. О. Барщ и А. П. Колчин . Смелое применение архитектурных форм не вытесняет и не снижает в нем значения пластического образа. Возможно, что задачу создания этого монумента облегчила предшествующая работа того же коллектива — осуществление памятника К. Э. Циолковскому в Калуге (1958). Композиция его строилась на сопоставлении конкретной, разработанной в психологическом плане портретной фигуры и архитектурной части — обелиска из нержавеющей стали, напоминающего ракету.

Памятник, посвященный освоению космоса, представляет собой оригинальной формы обелиск высотой 90 м, состоящий из металлических тяг. Стремительный, легкий, несмотря на грандиозные размеры, он, подобно маяку, уже издали приковывает внимание, становится ориентиром для значительной части города. Но сила его воздействия не ограничивается только далевым восприятием. Приближаясь к памятнику, зритель может внимательно разглядеть поставленную у его подножия гранитную статую К. Э. Циолковского и бронзовые рельефы, помещенные на гранитных устоях обелиска. То состояние внутреннего подъема, устремленности к смелым свершениям, которое

выражено в обобщенно трактованной фигуре К. Э. Циолковского, составляет и лейтмотив рельефных изображений. В них показан народ-созидатель, воплощающий своим трудом в действительность многовековую мечту человечества.

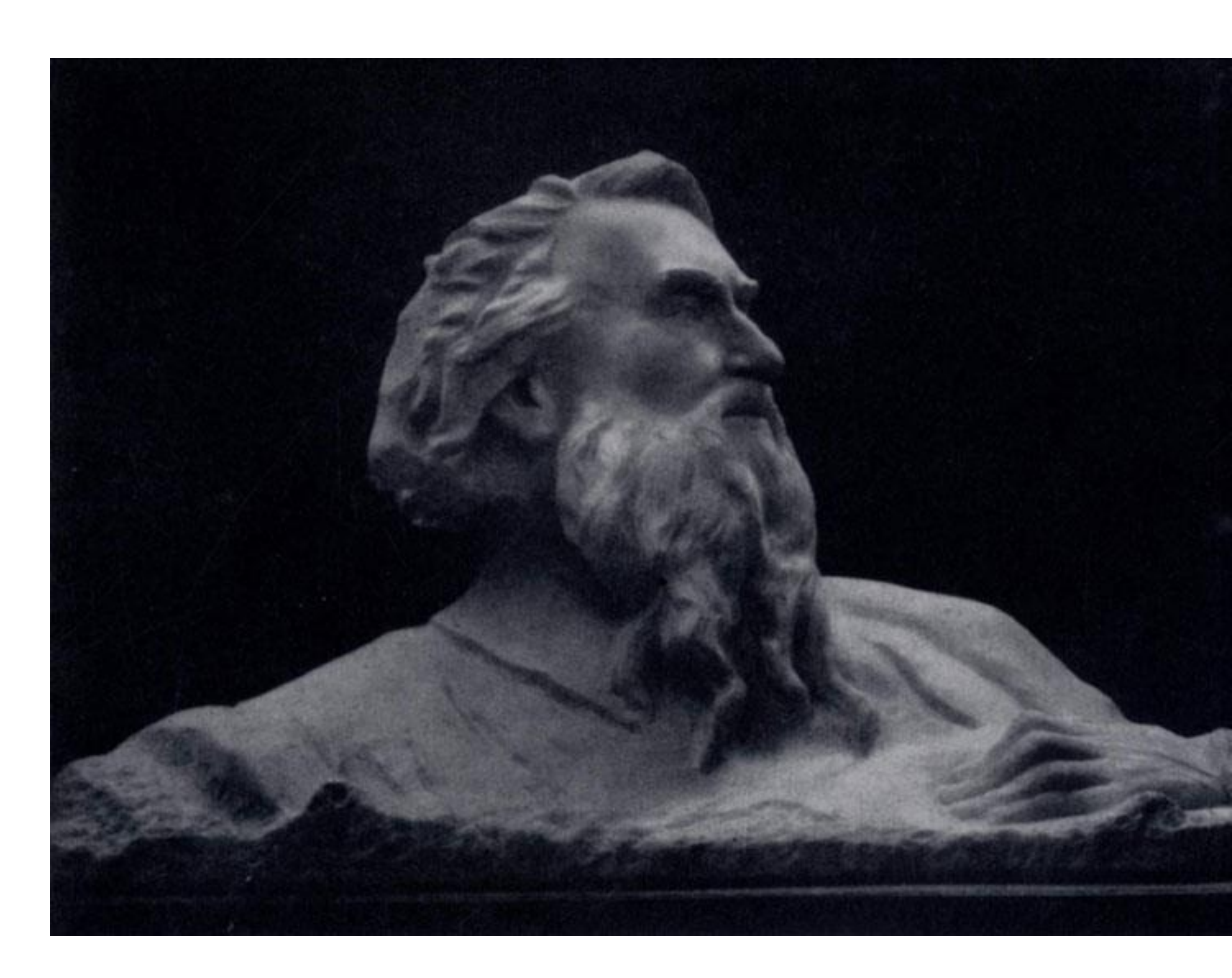
Значительны достижения послевоенной советской скульптуры в области станкового и монументального портрета. В этом жанре работают мастера всех поколений и различных национальных школ.



С. Т. Коненков. Ф. М. Достоевский. Гипс. 1933 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 128

Именно к этому жанру относятся лучшие достижения старейшего русского скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова, вернувшегося в 1945 г. на родину. И в годы, когда он был за ее рубежами, лучшими его произведениями были те, которые изображали деятелей русской культуры. Глубоко психологичен его портрет Ф. М. Достоевского (гипс, 1933; ГТГ). Замкнулись руки, положенные одна на другую, как бы символизируя собой ту трагическую безысходность, в которой бился творческий гений писателя. Напряжение мысли, борение духа в каждой черточке его лица, в контрасте высокого, ясного лба с мучительно сведенными бровями. Несмотря на трагическую напряженность, образ не воспринимается как пессимистический, главное в нем — духовная мощь человека.



С. Т. Коненков. Автопортрет. Мрамор. 1954 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 129 б

Разнообразная портретная галлерея создана Коненковым на родине. В ней виден расцвет таланта скульптора. Это и лирически-мечтательная «Марфинька» (мрамор, 1950; ГРМ), и задорно-веселая «Колхозница» (дерево, 1954; Свердловская картинная галлерея), и степенный земляк Коненкова «И. В. Зуев» (гипс, 1949; Художественная галлерея Смоленского краеведческого музея). Портреты Мусоргского (мрамор, 1953; Горьковский художественный музей), Сократа (мрамор, 1953; Пермская художественная галлерея), Дарвина (мрамор, 1954;

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова) привлекают выражением страстного, борющегося духа человека, внутренней озаренностью. Каждый раз ваятель находит композицию, масштаб, особенности декоративного звучания, формы, соответствующие характеру изображенного.



С. Т. Коненков. Марфинька. Мрамор. 1950 г. Ленинград, Русский музей

илл. 129 а

Многие лучшие качества Коненкова-портретиста сконцентрировались в его автопортрете, созданном в 1954 г. (мрамор; ГТГ). Особая вдохновенность освещает лицо художника. Мудрая проницательность, восхищение красотой окружающего мира определяют его состояние. Форма портрета как-то особенно значительна, величава, можно сказать, монументальна. Широко развернуты плечи, очень своеобразен поворот головы — кажется, что перед художником открываются бескрайние дали, и это создает ощущение особой масштабности портрета. «Когда в тиши своей мастерской я работал над «Автопортретом», — говорит художник, — относясь к этому, как к глубокому раздумью, я думал не только о портретном сходстве, а прежде всего хотел выразить свое отношение к труду и искусству, свое устремление в будущее». Интересные по композиции портреты создает Н. Б. Нико-госян (р. 1911), выявляя в образе человека творческие черты (например, портрет Аветика Исаакяна).

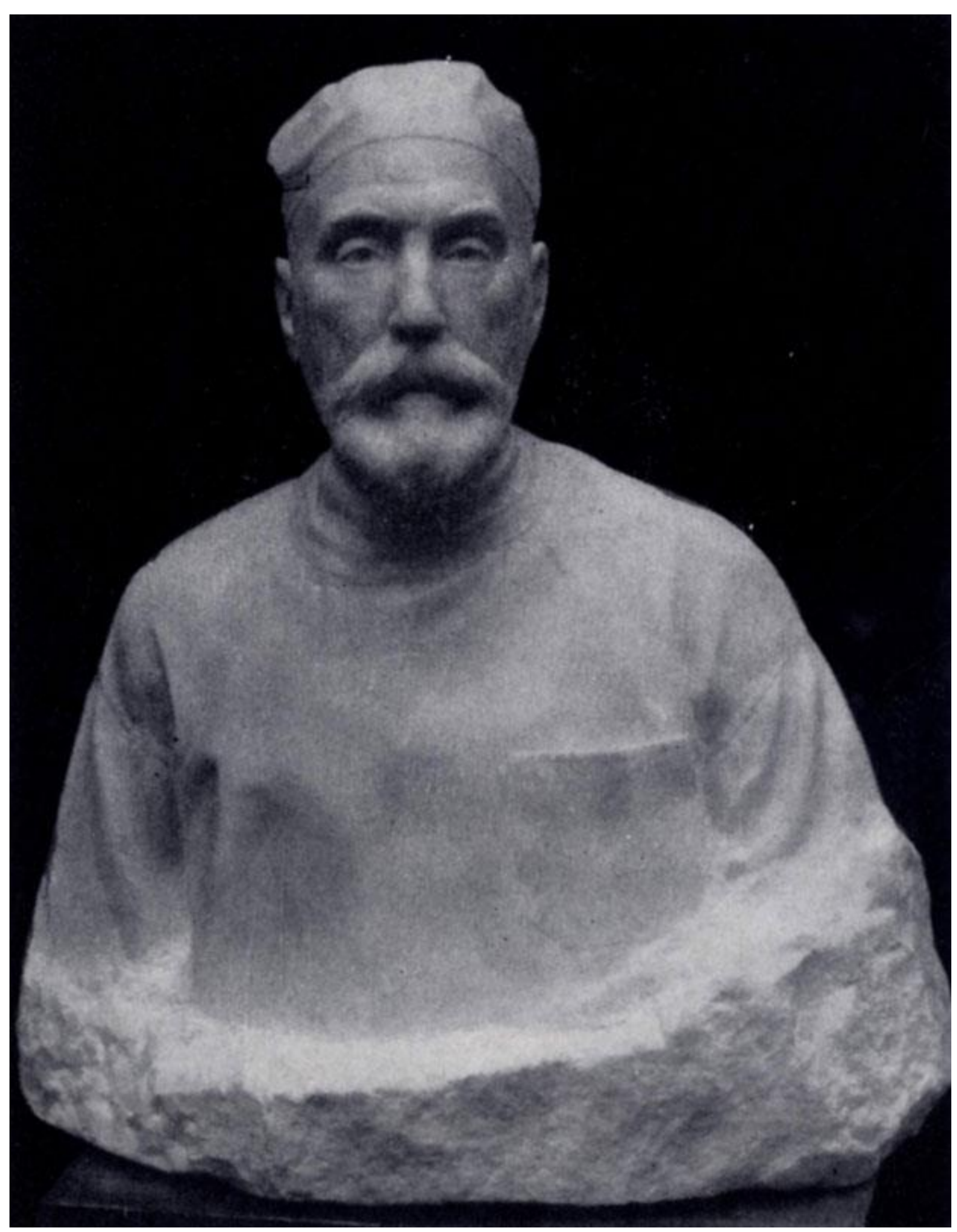


Н. Б. Никогосян. Аветик Исаакян. Гипс. 1947 г. Москва, Литературный музей

илл. 126 б

Самые разнообразные формы скульптурного портрета избирают советские ваятели для воплощения волнующих их образов. По-прежнему широко задуманы, композиционно разнообразны портретные серии 3- И. Азгура, но теперь он изображает не только людей Белоруссии. Оригинально воплотил скульптор образ индийского писателя Рабиндраната Тагора (1957). Высекая портрет в граните, скульптор придал его поверхности большое фактурное разнообразие — от черных полированных, объемов, до светлых, дымчатых и шероховатых. Та укрупненность и декоративность форм, которые характерны для большинства скульптур Азгура, появились и здесь, что позволило установить бюст как памятник у дома-музея Тагора в Калькутте.

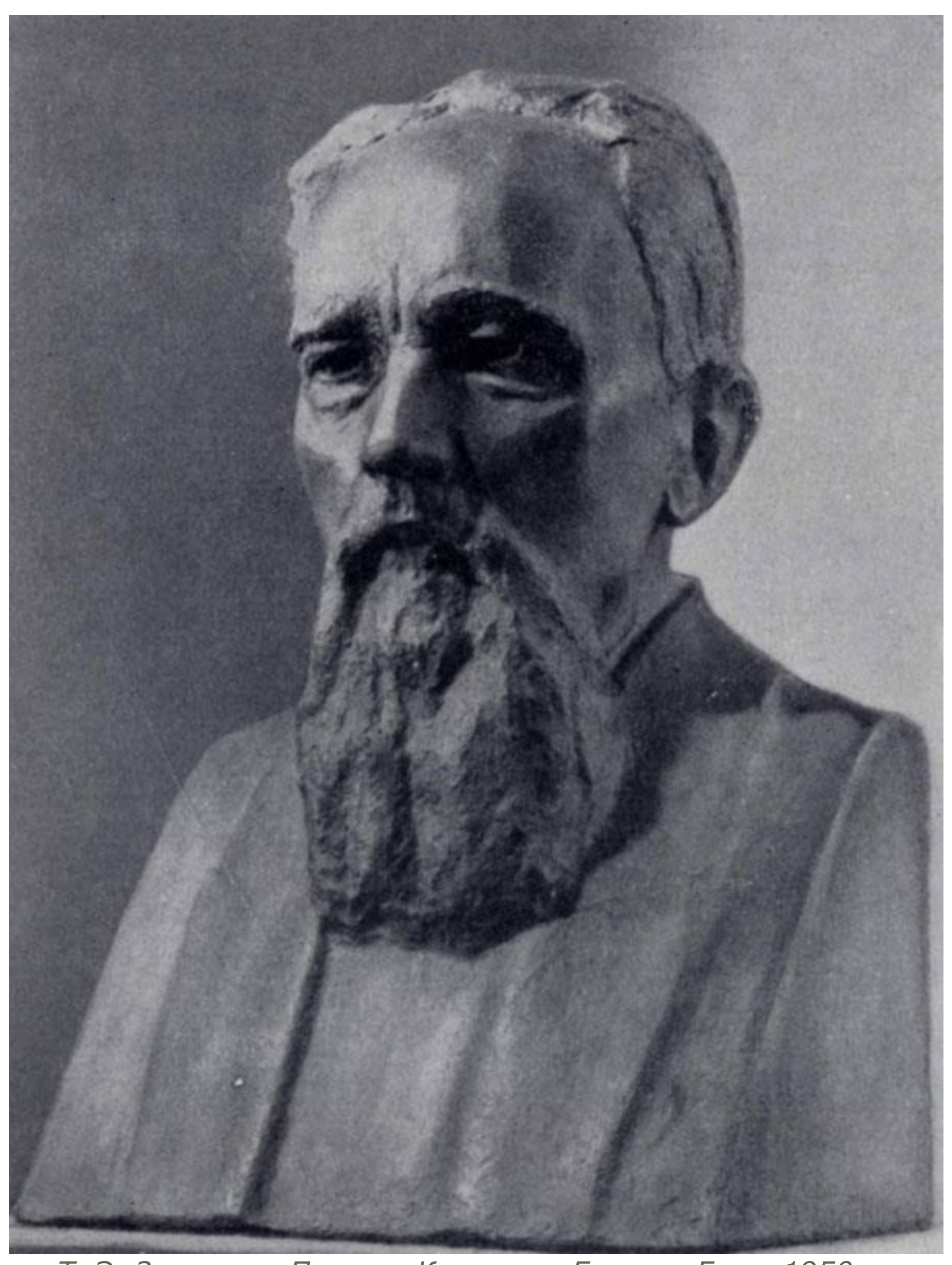
Значительных успехов в области портрета добился украинский скульптор А. А. Ковалев (р. 1915). В точной, почти скрупулезной манере исполнен им портрет знатной колхозницы, Героя Социалистического Труда Е. С. Хобты (мрамор, 1949; ГТГ). Передача каждой морщинки лица не помешала выявить в ее облике то главное, что характерно для советской труженицы, — энергию, деловитость, внутреннее достоинство. В более обобщенной манере выполнил Ковалев портрет академика В. П. Филатова (мрамор, 1952). Возвышенное и обыденное органично сочетаются в этом образе, раскрывая сущность самоотверженного и благородного труда хирурга. Успешно работают в портретном жанре другие украинские скульпторы. Например, О. А. Супрун (р. 1924) создала выразительный портрет «Партизанки» (мрамор, 1951), в котором как бы сконцентрировались черты советской молодежи, рано возмужавшей в годы войны.



А. А. Ковалев. Портрет Героя Социалистического Труда

академика В. П. Филатова. Мрамор. 1952 г. Киев, Музей украинского искусства

илл. 135 б



Т. Э. Залькалн. Портрет Кришьяна Барона. Гипс. 1950 г.

илл. 138 б

В области портрета серьезных успехов добились латышские скульпторы. Остро и глубоко чувствуя характер, они выражают его в лучших произведениях в обобщенной, внутренне насыщенной пластической форме. Большую роль играет здесь деятельность старейшего латышского скульптора Теодора Залькална (р. 1876).

Приняв в свое время участие в монументальной пропаганде, он активно работает и в послевоенный период. В это время скульптор завершает некоторые свои произведения, над которыми трудится многие годы. К их числу относится портретная статуя композитора и этнографа Кришьяна Барона (гипс, 1956) — монументально-обобщенная по композиционному построению фигура, отличающаяся передачей тончайших психологических оттенков в трепетной лепке лица и рук. Полон внутреннего обаяния исполненный Залькалном портрет студентки Малды (бронза, 1956), в котором раскрыт характер цельный, непосредственный, эмоционально чуткий. Залькалн воспитал не одно поколение ваятелей в республике; вдохновляющим примером служило здесь и собственное творчество скульптора.



Л. М. Давыдова - Медене. Портрет заслуженного деятеля

искусств Латвийской ССР П. Упитиса. Гранит. 1960 г. Рига, Художественный музей Латвийской ССР

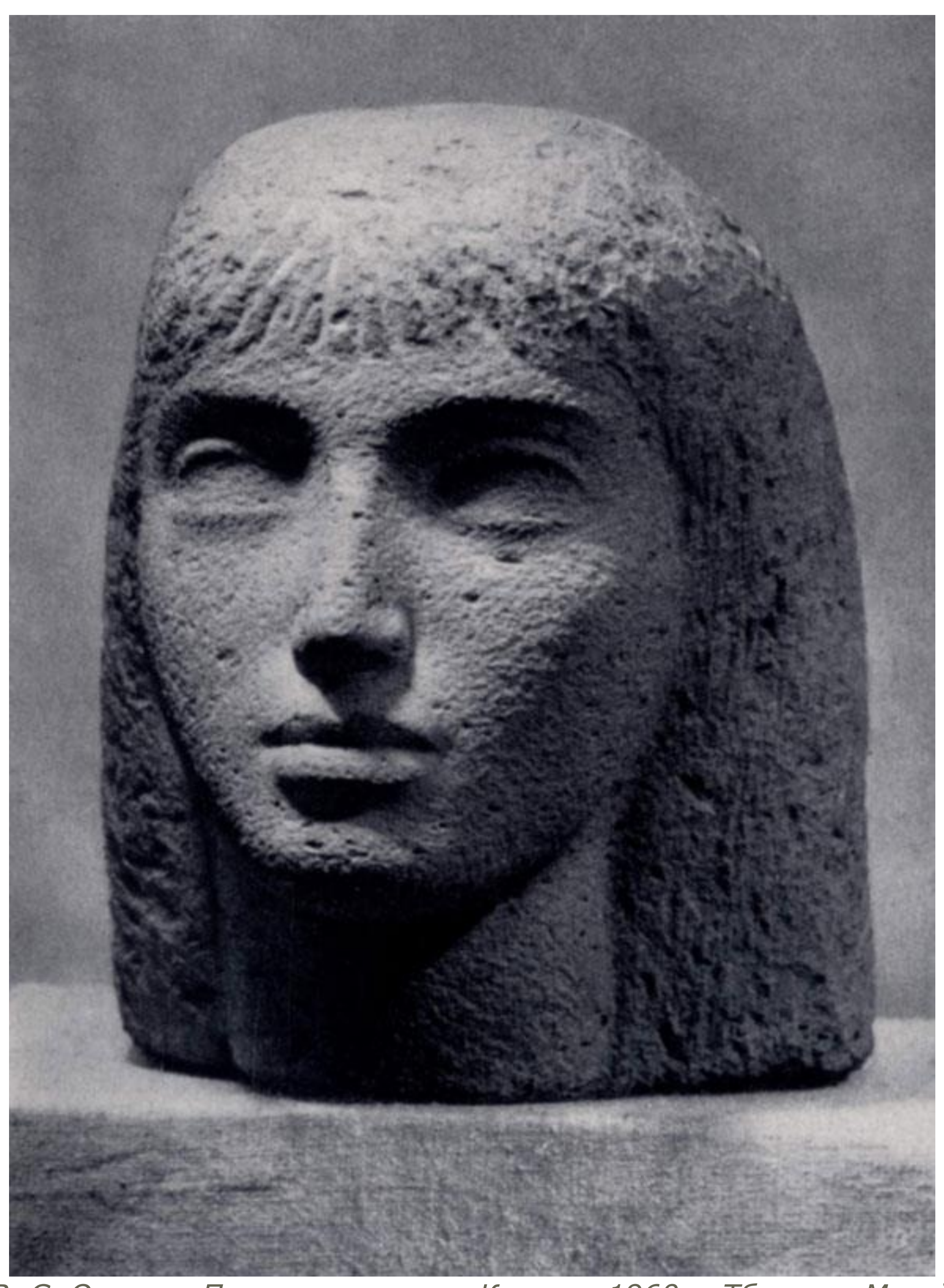
илл. 142 а

Умение почувствовать пластическое своеобразие натуры и воплотить его в суровом блоке камня или другом материале, найти главные контуры образа и в то же время включить в него характерные детали, использовать смелый декоративный прием отличает лучшие произведения молодых портретистов Латвии. Очень интересные портретные образы создает здесь Л. М. Давыдова-Медене (р. 1921). Обобщения базируются на глубоком и проницательном видении внутренней сущности модели. Подчеркивая и заостряя в самой пластической форме то главное, что сформировало характер и черты человека, она в конечном счете создает цельный монументальный образ» заключающий в себе все своеобразие индивидуально характерного. Таков ее портрет Андрея Упита (1959), дающий почувствовать глубину и обстоятельность мышления писателя, поднимающего в своем творчестве большие пласты жизни. Иной композиционный строй в портрете скульптора Карла Зсмдеги (гранит; 1962 — 1965). Поднято кверху тонкое одухотворенное лицо; скульптор как бы прислушивается к своему внутреннему голосу, и в то же время он очень чуток к окружающему. Психологический, но более камерный по своему складу портрет развивается в Эстонии' Проникновенные образы создали И. Хирв («Портрет дочери», 1948), Ф. Саннамеэс (портрет артиста А. Суурорг, 1955).



Э. Д. Амашукели. Вахтанг Горгасал. Бронза. 1958 г. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР

илл. 140 б

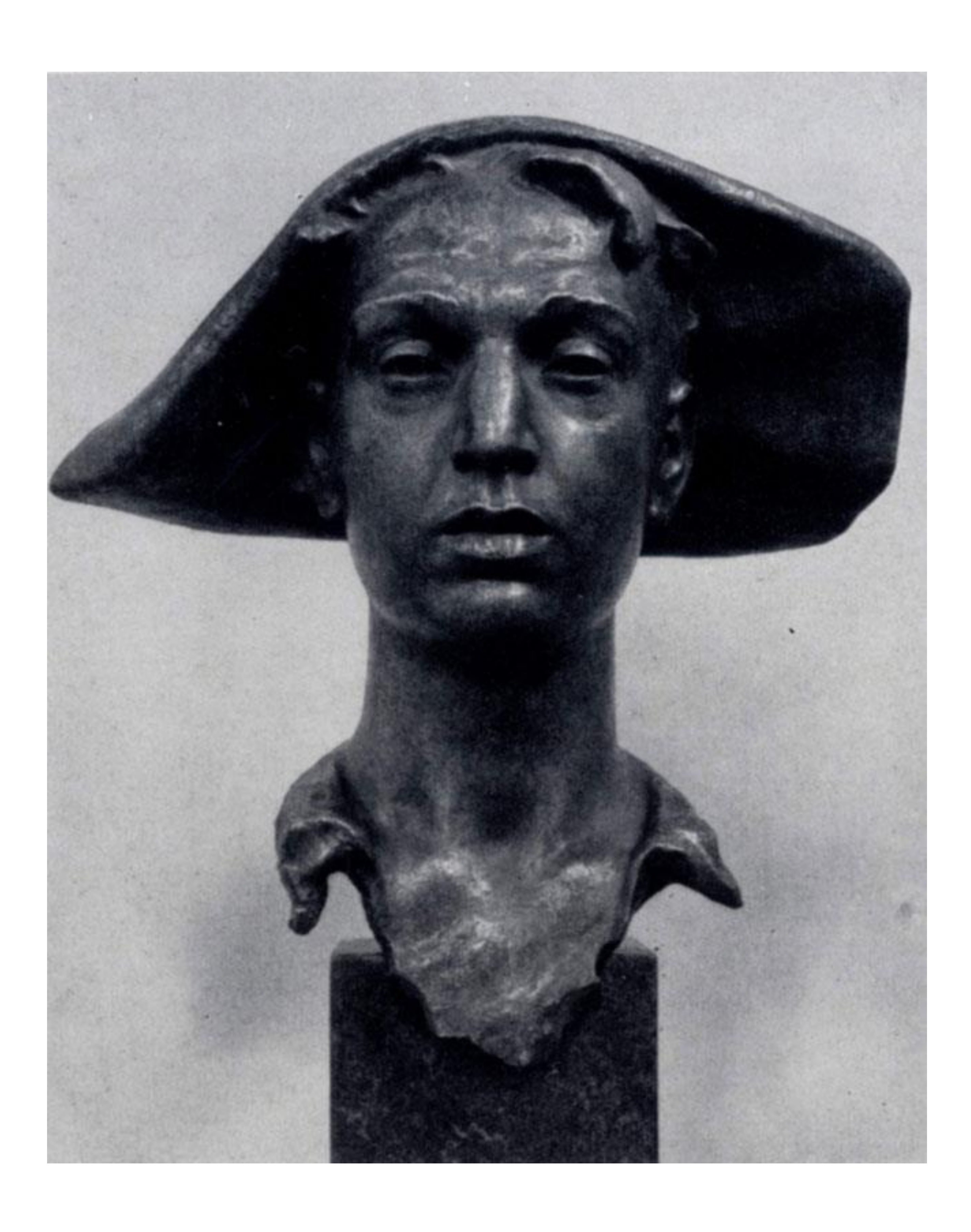


В. С. Ониани. Портрет девушки. Камень. 1960 г. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.

илл. 141 б

Большое внимание портрету уделяют скульпторы Грузии. Наряду с представителями более старшего поколения (С. Я. Какабадзе, К. М. Мерабишвили) здесь работает целая плеяда молодых ваятелей. Исполняя портрет поэта 19 в. Н. Бараташвили (1957), скульптор Г. В. Кордзахия (р. 1923) в сдержанно-напряженной композиции, энергичных сколах дерева дает почувствовать скрытый пламень чувств. Монументальность портрета Вахтанга Горгасала, исполненного Э. Д. Амашукели (р. 1928) в 1958 г., возникает не столько из декоративных качеств, сколько из внутренней содержательности, духовной активности образа. Цельность и крепость формы отличают портреты В. С. Ониани (р. 1932), воплощенные в красном и сером туфе, чуть стилизованные, но хорошо передающие самобытность характера людей высокогорной Сванетии: «Портрет девушки» (1960), «Сван» (1961).

Смело и убедительно используют разнообразие средств пластического языка армянские скульпторы. Характер современного человека во всем богатстве его проявлений оказывается в центре внимания и этих художников. Романтическая линия, стремление к созданию обобщенного, часто символического образа проявились в творчестве Г. Б. Бадаляна (р. 1922; «Ни бога ни царя. 1905 год», 1955) и С. И. Багдасаряна (р. 1923; портрет А. Исаакяна, 1960). Восхищение духовной красотой советского человека чувствуется в произведениях Г. Г. Чубаряна (р. 1923). Весь открыт навстречу солнцу и ветру металлург Алавердского рудника (портрет Авганяна, 1954). В «Портрете сварщика» (1961) характер как бы раскрывается в свете больших дум о человеке, о его месте в жизни, о его нелегком трудовом подвиге. Смело развернута в пространстве композиция «Портрета художницы Паронян» (1958), что рождает ощущение ритмичности движения фигуры, неповторимости естественного жеста.



Г. Г. Чубарян. Портрет металлурга Авганяна. Бронза. 1954 г. Ереван, Картинная галлерея Армении

илл. 140 а

За последние годы в скульптурном портрете обнаружились некоторые новые тенденции. Все чаще ваятели стали обращаться в нем к развернутому композиционному решению, давая поясное, иногда поколенное изображение, используя выразительность жеста. Заметно возрос интерес к групповому портрету, построенному на пространственно-ритмических соотношениях фигур. В портретах молодого скульптора Ю. В. Александрова (р. 1930) чувствуется стремление подчеркнуть связь изображенного человека со средой, раскрыть в этой связи существенные стороны его характера (портрет геолога Н. Дойникова, бронза, 1961). На сопоставлении крупных объемов, выявлении необычных пластических ритмов строит групповой портрет «Камчатских рыбаков» (кованая медь, 1959) Д. М. Шаховской (р. 1928).



Ю. В. Александров. Геолог Н. Дойников. Бронза. 1961 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 143 б



Л. И. Дубиновский. Михаил Эминеску. Бронза. 1957 г. Кишинев, Художественный музей Молдавской ССР

илл. 137 б

В композиционной станковой скульптуре можно также обнаружить несколько линий развития. В ней есть творческое претворение тех традиций, которые сложились в станковой

скульптуре в 20 — 30-х гг., тех черт, которые ярче всего проявились в произведениях Шадра, Шервуда и других ваятелей. В своем триптихе «Отцы и дети» (1957) молдавский скульптор Л. И. Дубиновский (р. 1910) в фигурах «Пробуждение», «Восстание», «Молодость», сохраняя конкретность изображений, олицетворяет героические этапы борьбы революционного народа. Дубиновскому принадлежат также выразительные по пластике портреты. Символическое звучание приобретает «Орленок» (гипс, 1957) Л. Н. Головницкого (р. 1931), который в то же время подкупает теплотой и непосредственностью выражения образа. Скрученный веревками, в шинели не по росту, этот маленький герой эпохи гражданской войны, кажется, вынесет все испытания, как настоящий боец революции. Подвиг народа в Великой Отечественной войне воплощен в композиции Ф. Д. Фивей-ского (р. 1931) «Сильнее смерти» (гипс, 1957). Фронтальная трехфигурная композиция с выразительной лепкой полуобнаженных фигур, сдержанной, но сильной Экспрессией лиц стала олицетворением несгибаемой воли в борьбе, ненависти и презрения к палачам.

Несмотря на то, что все эти произведения задуманы как станковые, в них проступают черты монументальности, обусловленные внутренней значительностью темы. Именно это позволило установить статую «Орленок» как монумент в одном из парков Челябинска.

Эпические ноты часто звучат в композициях на бытовые темы. Величавы, напевны ритмы композиции М. Ф. Бабурина (р. 1907) «Песня. На просторах целины» (гипс, 1957). Кажется, что сама душа русской песни выражена в ней. Построена группа так, что органично включает часть окружающего пространства: это создает ощущение широты и приволья родных полей. Образ труженицы наших дней удалось создать Л. Л. Кремневой (р. 1926) в статуе «Строительница» (1958). Свободно и крепко поставлена фигура, плавные ритмы широких поверхностей, четкий силуэт сообщают ей монументальность. При всем лаконизме форм,

вырубленных в граните, в ней нет схематизма, образ девушки-работницы полон женственности, обаяния юности.



Л. Л. Кремнева. Строительница. Гранит. 1958 г. Москва, Министерство культуры СССР

илл. 142 б

Более жанровое решение в статуе украинского скульптора В. М. Клокова (р. 1928) «Полдень» (1960), исполненной из дерева, как бы проникнутой солнечным теплом, овеянной степным ветром. Живой, непосредственный характер видим мы в «Колхозном конюхе» (бронза, 1957) литовского скульптора Ю.Кедайниса (р. 1915), произведениям которого свойственны и задушевные, лирические ноты («Песня», 1965). Сдержанно, но с большой внутренней теплотой воплощает в граните образы тружеников латышский скульптор В. Альберг (р. 1922). Удивительно монолитна, полна особой силы его композиция «Рабочие руки» (1961).

Очень интересны поиски новых решений в жанровой скульптуре совсем молодых скульпторов. Черты декоративности сочетаются в их работах с чертами бытового жанра, эпическое начало — с лирическим. Композиция О. Комова (р. 1932) «Мальчик с собакой» (1964) привлекает прежде всего правдой выраженных чувств.

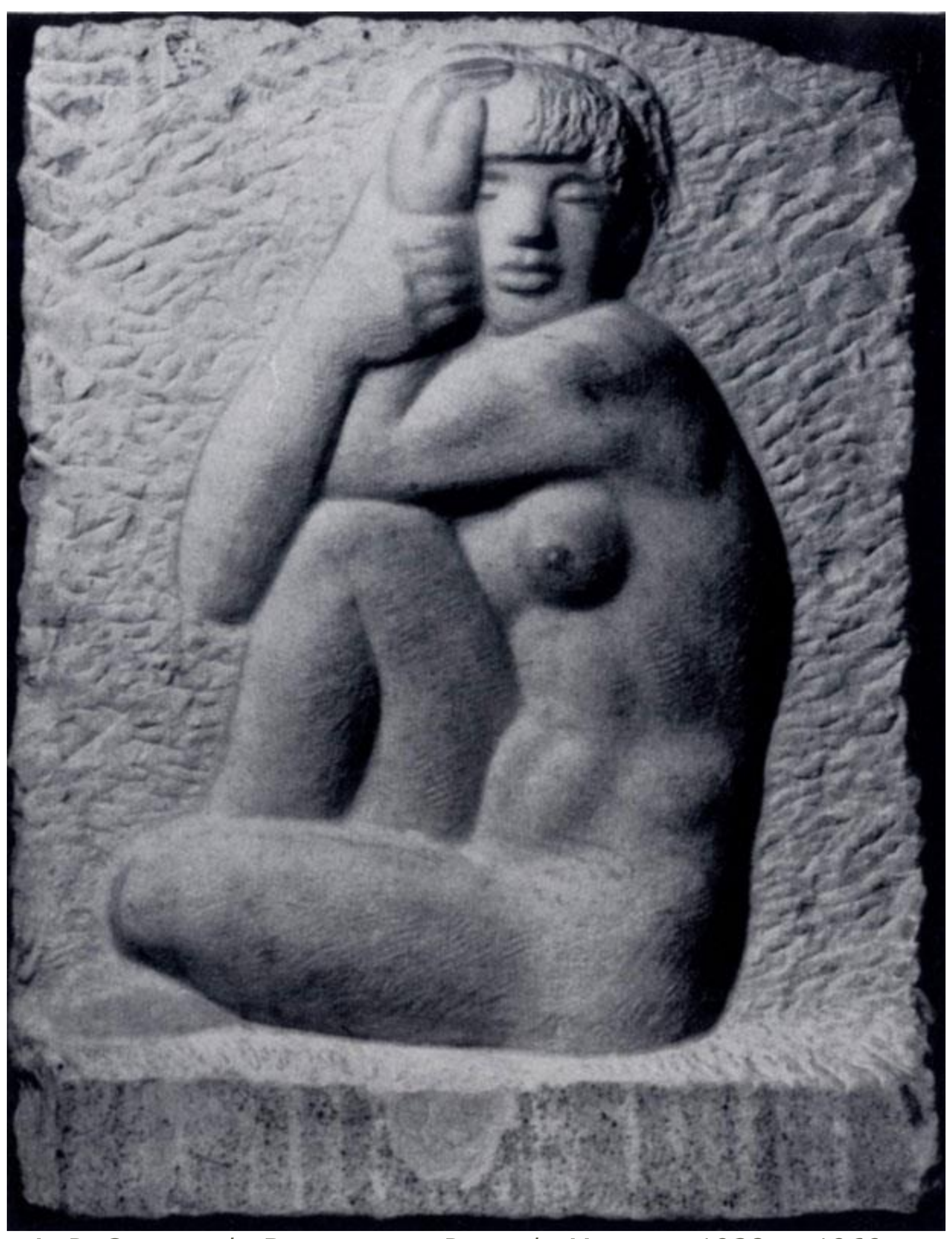
Собранная, компактная, она в то же время охватывает максимум пространства, как бы неся с собой частицу окружающей природы. Ю. Чернов (р. 1935) также смело строит свои композиции в пространстве. Особенно привлекает его трудовая хватка, ритм движений строителей, портовых рабочих («В Мурманском порту», 1961). Красивая декоративность свойственна некоторым произведениям Ю. Г. Нероды (р. 1920). И творческое вдохновение и точный расчет выражают ритм композиции его «Керамистов» (цветной бетон, 1961).



Ю. Г. Нерода. Керамисты. Цветной бетон. 1961 г

илл. 143 а

Развивается и чисто декоративная скульптура. Если ленинградский скульптор Ю. Г. Стамов (р. 1914) идет к ней от станковых форм («Юность», 1957; «Утро», 1960), то работы в этой области прибалтийских скульпторов отличаются чертами монументальности. В Литве интересно работают Р. Антинас, Б. Вишняускас. Великолепные образцы садово-парковой скульптуры создал старейший эстонский скульптор А. Старкопф (р. 1889) («Каменный цветок», гранит, 1958); интересны и его рельефы.



А. Р. Старкопф. В раздумье. Рельеф. Мрамор. 1938 — 1960 гг.
Собственность скульптора

илл. 141 а

Графика

А.Нурок

С первых шагов советского искусства определились боевой, нублистическии характер советской графики, ее тесная связь с событиями дня, широкий диапазон деятельности ее мастеров. В советское время получили новые стимулы к росту и полноценное развитие все виды графики — политический и рекламный плакат, карикатура, книжная графика, станковый рисунок и гравюра, прикладная графика. Имея многочисленные пути постоянного общения со зрителями, графика вошла в наш быт как живое, преисполненное активности искусство. Ее обращение к традициям мирового реалистического искусства постепенно приобретало зрелость и широту, ее новаторские черты возникали в ходе агитационно-массовой работы плакатистов и сатириков, в сложном развитии искусства книги, станкового рисунка и эстампа.



А. П. Апсит (Петров). Грудью на защиту Петрограда! Плакат. 1918 г

илл. 144 а

В годы гражданской войны и интервенции на первый план выдвигается политический плакат. Он выступает как боевое, новое по содержанию и форме искусство, рожденное жизнью, наполненной революционной борьбой. В своих истоках он опирается на общие традиции политической активности передового русского искусства, на опыт журнальной графики эпохи первой русской революции и воспринимает лучшие черты русского народного лубка.

Плакат в краткие сроки прошел большой путь от усложненных, перегруженных надуманными аллегориями листов до произведений и поныне являющихся вершинами советского искусства. При этом успешного развития достиг и героический и сатирический печатный плакат. Высокая целеустремленность лучших плакатных листов, их наглядность, полный внутреннего пафоса стиль были одним из первых больших завоеваний советского искусства.

В годы гражданской войны возникла и еще одна разновидность плаката — «Окна сатиры РОСТА». Это было нечто среднее между плакатом и изогазетой — большие ярко раскрашенные листы с несколькими рисунками, составляющими целый рассказ. Они тиражировались с помощью трафаретов и выставлялись в витринах магазинов, на вокзалах и т. д. «Окна», появившиеся впервые в Москве, вскоре стали копировать или создавать в отделениях РОСТА во многих городах страны. Известия с фронтов, провалы Антанты и белогвардейщины, борьба с разрухой, эпидемиями — все, чем жила страна, находило здесь быстрый, несущий заряд оптимизма отклик. В ходе работы сложился лапидарный и энергичный стиль этих плакатов с их ярким, упрощенным силуэтным рисунком и повторяющимися из номера в номер фигурами красноармейца, рабочего, буржуя и т. д. В «Окнах» много было народных, частушечных интонаций, грубоватого юмора. Связь рисунков и текста здесь была нерасторжимой. Схематичность «Окон» не имела ничего общего с отвлеченными формалистическими изысками. Подсказанная спецификой этих плакатов, помогающая острее выявить их содержание, она была лишь одним органически возникшим моментом их исполнения. Отдельные же сделанные с позиций формализма «Окна» не долго удержались в кругу плакатных работ, существующих во имя конкретных агитационных задач.

С переходом к мирному строительству стремительный качественный рост плакатного искусства замедлился. Формальные поиски придают нарочитый облик многим плакатам конца 20-х — начала 30-х гг. Но создается несколько интересных листов, посвященных В. И. Ленину. Впервые в

отдельных работах в полный голос звенит радость новой жизни, созидания, появляются полные силы и душевного здоровья образы людей, строящих социализм.

В 30-х гг. советские плакатисты вступают в бой с фашизмом. Разоблачение человеконенавистнической сути фашизма с самого начала составляет пафос этих листов. Гротеск, гневная сатира преобладают в антифашистских плакатах. Фашизм изображают в виде чудовища, сеющего смерть и рабство, паучья тень фашистской свастики ложится на земной шар.

В период Великой Отечественной войны искусство плаката резко активизируется. Здесь очень успешно начинают работать многие художники, впервые выступившие в плакате в 30-х гг. К плакату обращаются и живописцы, иллюстраторы, графики-станковисты. Плакат становится важнейшим звеном в обширной агитационно-массовой работе, развернутой Коммунистической партией. Буквально с первых же дней войны появляются плакаты, выражающие волю советского народа к победе, разоблачающие вероломство гитлеровской Германии.

В своем быстром развитии в годы войны печатный плакат приобрел новые качества. Героическое вошло в жизнь советских людей вместе с военными испытаниями. И художники-плакатисты сумели в десятках простых и убедительных характеров воплотить эти яркие героические черты защитников отчизны. Они широко обратились к жизни. Не в условных обстоятельствах, не символически, но в реальном жестоком кипении войны действует герой военных плакатов. Свободный пластичный рисунок плакатистов не скован теперь каноном обязательной плакатной условности.

Советские политические плакаты сыграли крупную роль во время Великой Отечественной войны, их образы воодушевляли людей на ратный подвиг.



И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет! Плакат. 1941 г

илл. 166 а

В тяжелые дни блокады в Ленинграде организуется выпуск «Боевого карандаша» — небольших по размеру плакатов, тиражируемых способом литографии. Работа ленинградских художников и поэтов в коллективе «Боевого карандаша» вошла в историю советского искусства как пример самоотверженного и героического творчества. С июня 1941 г. в Москве был начат выпуск трафаретных «Окон ТАСС», продолживших традиции «Окон сатиры РОСТА». «Окна» стали выпускаться затем в ряде городов РСФСР, а также в Узбекистане, Армении, Азербайджане, Киргизии и в других республиках. Эта была большая работа художников, регулярности которой не помешали тяготы войны.

История советской газетной карикатуры, как и плаката, восходит к первым же месяцам после победы Октября; бурный рост журнальной сатиры начался с 20-х гг. В это время в Москве и Ленинграде стали выходить многочисленные сатирические журналы. Наиболее значительным из них был московский «Крокодил», организованный в 1922 г. из приложения к газете «Рабочий». В 1923 — 1926 гг. сатирические журналы появляются и в Грузии, на Украине, в Узбекистане, Таджикистане, Туркмении, Башкирии, Марийской республике. Ведущее место в журналах заняла тогда бытовая карикатура. Высмеивая пережитки прошлого в жизни, художники-сатирики вели борьбу за нового человека, за сознательное отношение к труду, за здоровый быт.

Постепенно отпала необходимость в многочисленных журналах, рассчитанных на разные слои читателей, и «Крокодил» с 1933 г. стал основным сатирическим журналом на русском языке. С середины же и особенно к концу 30-х гг. ведущая роль в газетно-журнальной графике перешла к международным темам. Этого потребовала начавшаяся вторая мировая война. В то же время некоторые тенденции парадной трактовки действительности, обозначившиеся в советском искусстве этих лет, замедляли развитие бытовой карикатуры.

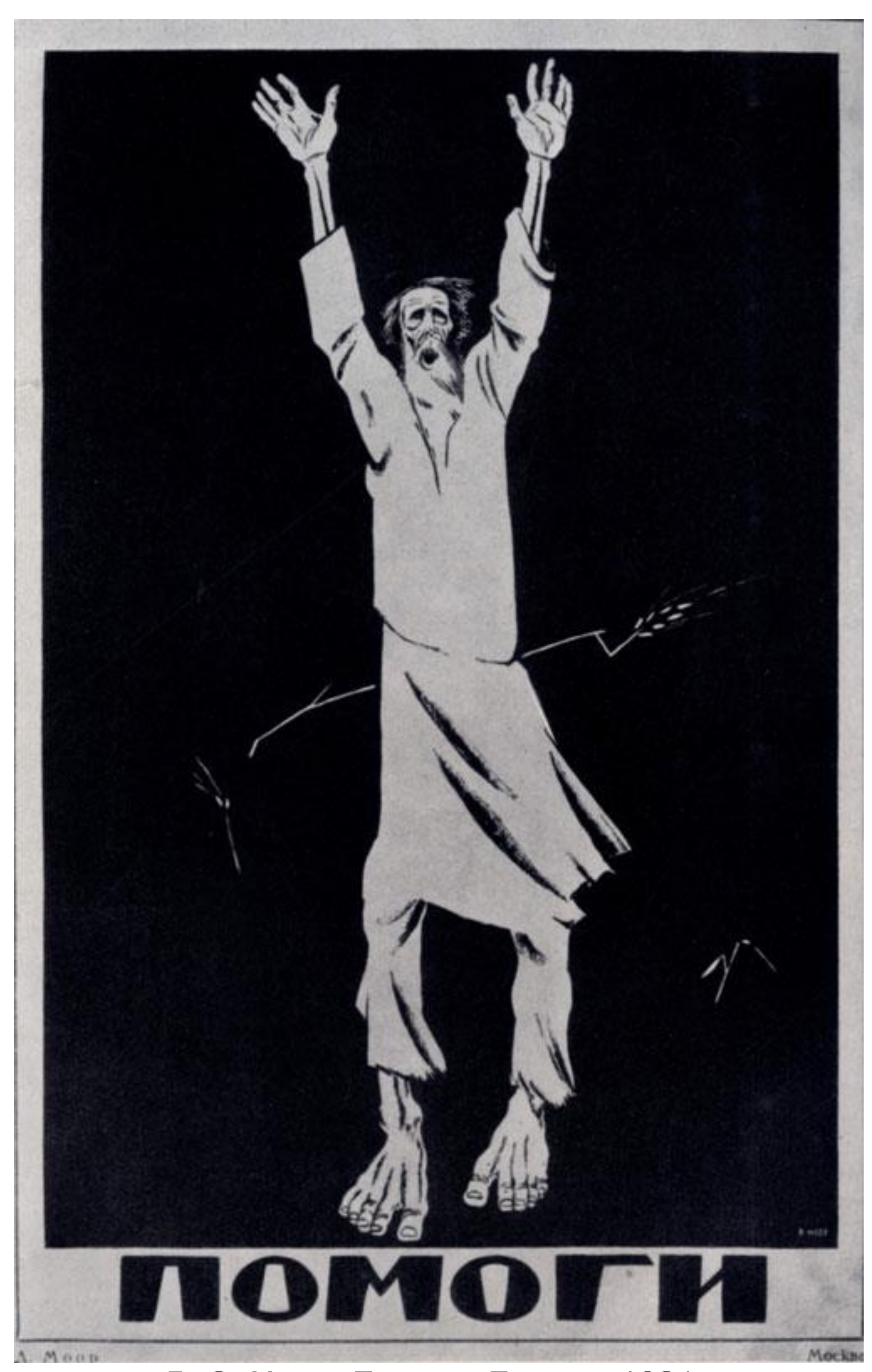
В сатире на международные темы с первых лет складывались традиции быстрого и боевого отклика на

текущую политическую жизнь. Комментарий художников-журналистов обнажал подоплеку политических событий, нередко скрытую буржуазной дипломатией, демонстрировал истинный облик врагов мира, врагов крепнущей Советской страны. К 40-м гг. в арсенале сатиры на международные темы было немало ярких собирательных образов, остроумных сюжетных находок, портретных зарисовок. Этот арсенал был многократно обогащен в годы Великой Отечественной войны — период бурного развития советской карикатуры.

История советского плаката и карикатуры богата именами крупных мастеров. Одним из зачинателей и виднейших художников советской политической графики был Дмитрий Стахиевич Моор (Орлов) (1883 — 1946). В 1905 г., учась в Московском университете, он принадлежал к активной, революционно настроенной части студенчества. Его талант рисовальщика был замечен случайно, и обращение к искусству произошло быстро и почти без профессиональной подготовки. Начав сотрудничать в 1908 г. в популярном сатирическом журнале «Будильник», Моор быстро добился первых успехов. Его карикатуры выделялись своей смелостью и политической остротой. Моор упорно учился всю жизнь, требовательно совершенствуя мастерство. Одним из первых он стал после революции расписывать агитпоезда, регулярно работать над плакатами. Самый плодотворный период его деятельности относится к 1920 — 1921 гг., когда были созданы плакаты «Красный подарок белому пану», «Ты записался добровольцем?», «Помоги».

«Страсть — вот что нужно в плакате, и только тогда он будет себя оправдывать», — писал позднее Моор. Именно страстью, огромной внутренней убежденностью завоевывает зрителя красноармеец плаката «Ты записался добровольцем?». Герой Моора покоряет нравственной силой, увлекает волевым порывом. Он изображен в тот патетический переломный момент, когда пламень сердца отливается в слова, когда все силы души в напряжении. Именно потому его призыв приобретает категорическую власть. А неотступность взгляда и жеста, изображение страны, встающей дымом заводов за

ним, резкая контрастность цветов, найденная обобщенность рисунка — все это лишь дополняющие моменты.



Д. С. Моор. Помоги. Плакат. 1921 г

илл. 145

Уже здесь строгий отбор главного организует художественный образ. Лаконизм становится еще более сильным художественным средством в листе «Помоги», выполненном в связи с неурожаем и голодом в Поволжье. Здесь все кратко, как возглас, предельно заострено, утрированно выразительно: и жест иссохших рук старика, вскинутых, как при горестном обращении к народу, и пропорции фигуры, и сопоставление ее с фоном, и хрупкость пустого белого колоска, подчеркнутая всей непроницаемой чернотой фона. Фигура старика похожа на призрак, но, высветленная беспощадным белым цветом, она реально занимает всю высоту листа, она существует во всей своей страшной правдивости. Жест — главное в этом плакате. Чуть отдаленное в глубину лицо — сведенный в крике рот, черные провалы глазниц — воспринимается потом, а прежде всего — резкий взмах рук, ужасающая худоба человека. Народное бедствие, горе в своем обнаженном обличье встают за героем мооровского произведения. Трагически звучит аккорд черно-белого. Концентрированная сила чувства, емкость детали, слитность изображения и текста отличают этот превосходный плакат.

Большое место в позднейших плакатах, журнальных карикатурах и книжных иллюстрациях Моора занимала сатира на антирелигиозные темы, обличение международной реакции, союза военщины и клерикалов. Мрачноватые, патетические, сложные карикатуры Моора были похожи на убийственный памфлет. Выработанная им черно-белая манера сочетала гибкость тончайших линий контурного рисунка и яркость массивных пятен заливки. Во всеоружии зрелого мастерства встретил художник дни Великой Отечественной войны. В его сатирических рисунках, плакатах, лубках, показывающих преступления фашистских оккупантов на советской земле, всегда ощутима мысль о скором и неизбежном разгроме фашизма. Произведения Моора и его взгляды на искусство оказали плодотворное влияние на многих более молодых художников.

Как и Моор, с первых лет Революции работал в политической графике Виктор Николаевич Дени (Денисов) (1893 — 1946). В юности он учился у Н. П. Ульянова. Начав в 10-х гг. с шаржей на популярных артистов, писателей и т. д., он в дальнейшем расширил рамки своего искусства, достиг профессиональной свободы исполнения. Обратившись в годы гражданской войны к плакату, Дени активно развивал здесь сатирическое направление.

Основой большинства его карикатур и многих плакатов являются портретные образы. Художник снайперски улавливал портретное сходство и, минуя внешнее благообразие своих персонажей, всегда умел высмеять их, показать подлинный облик Колчака или Деникина, эсера Чернова или Карла Каутского.



В. Н. Дени. На могиле контрреволюции. Плакат. 1920 г

илл. 144 б

Интересная сюжетная завязка придает активный и наглядный характер сатире Дени. Рисуя, например, деятелей Учредительного собрания, невозмутимо и с довольным видом несущихся в калоше по бурным океанским волнам, художник тем самым исчерпывающе показывает положение и место, занятое этой компанией в истории (плакат «Учредительное собрание», 1921). В гротесковом плане и тоже очень наглядно изображает он ставленников Антанты в виде свирепых цепных псов, натравленных на Советскую Россию (плакат «Антанта», 1919). Дени создал и яркие собирательные образы, своего рода маски, нарицательные фигуры капиталиста, белого генерала и т. д. Художник умеет оживить эти образы, наделив их одной-двумя обычными житейскими чертами, не теряя их классовой типичности, характерности. В отдельных же случаях подобный образ вырастает в его работах до символа. Таков Капитал в одноименном плакате Дени 1920 г. Чудовищная алчность, накопительский инстинкт, эксплуататорская суть капитала воспринимаются как его неотъемлемые типические черты, невероятное же самодовольство и тупость вносят в образ еле заметный житейски-индивидуальный оттенок, столь характерный для почерка Дени и не нарушающий цельности произведения. Исполняя в 20 — 30-х гг. ряд зарисовок для газет, Дени из сатирика превращался в репортера, бегло, но точно фиксирующего многие характерные моменты жизни страны. Новые для Дени драматические интонации появились в плакатах, посвященных зарубежным борцам за свободу: «Помни о семьях узников капитала», «Помоги» (оба — 1928 г.). Но сатира оставалась сильнейшей стороной его дарования. И среди последних работ художника, относящихся к периоду Великой Отечественной войны, вновь самым выразительным был остросатирический плакат «На Москву — хох! От Москвы — ох!» (1941), заклеймивший пустое бахвальство оскандалившегося на полях России Гитлера.

Видным мастером сатирической графики был Лев Григорьевич Бродаты (1889 — 1954), получивший образование в Австрии. Включившись сразу же после революции в работу

на фронте советской сатиры, Бродаты рисовал «Окна РОСТА» в Петрограде, организовал в 1918 г. один из первых сатирических журналов — «Красный дьявол», позднее много работал в журналах «Бегемот», «Смехач», «Крокодил» и др. Он был в нашей графике основоположником рисунка на зарубежные темы, впечатляющего не острой карикатурностью приемов, но глубокой внутренней правдивостью ситуации, персонажей, всего окружения. Иногда его оружием делался гротеск, но чаше его рисунки похожи на сценки с натуры, увиденные на улицах капиталистических городов, на поле зажиточного фермера или в кулуарах английского парламента. Лишь контраст изображенного с подписью нередко таит в себе сатирическое зерно. В обильной журнальной продукции довоенных лет работы Бродаты выделяются красотой линии и цвета, пластической стройностью композиций. Рисунки 40 — 50-х гг., сохраняя свою острую характерность и каждый раз точно найденный местный колорит, обогащены психологически. Невесело сосредоточенные, повседневно сталкивающиеся с жизненными затруднениями рабочие капиталистических стран очерчены в них реально и ярко.



М. М. Черемных. «Чего Гитлер хочет и что он получит». Окно ТАСС. 1941 г

илл. 164 б

Одним из ветеранов советской сатиры был и Михаил Михайлович Черемных (1890 — 1962). Он получил подготовку живописца в Москве у И. И. Машкова и в Училище живописи, ваяния и зодчества (у К. Коровина и С. Малютина). Эта подготовка сказалась потом в живописной осязательности формы, отличающей работы Черемныха,* Однако угловатая и простая, внешне наивная и непритязательная манера художника в основном строится на линии и плоскостно понятом цветовом пятне. Черемных был инициатором выпуска «Окон сатиры РОСТА» и активным создателем их. Он работал в РОСТА вместе с В. В. Маяковским, который и рисовал плакаты и был автором многочисленных подписей и тем. В этой исключительно напряженной работе быстро сложился стиль «Окон» Черемныха, сочетающий краткость отдельных силуэтных рисунков и многокадровую повествователь-ность целого. Этот стиль художник вносит впоследствии и в «Окна ТАСС», исполняя первый номер их и работая в этом коллективе далее. Второй не менее важной областью творчества Черемныха стала журнальная бытовая сатира. В этом жанре он трудился в 20 — 30-х гг. наряду с Б. И. Антоновским, К. П. Ротовым, Н. Э. Радловым, К. С. Елисеевым и другими художниками. В послевоенные годы в его карикатурах возникают такие завершенные и отточенные образы, как, например, «Волокита», представшая на рисунке 1949 г. в убедительном обличье старомодной, настойчивой и цепкой старухи, которую не так-то легко изгнать из учреждения, несмотря на ее очевидный и вопиющий анахронизм. Среди работ последних лет жизни художника заметное место заняли рисунки, лишенные сатирического прицела, обычно очень радостные и приподнятые по настроению. Появление подобных^рисун-ков составило вообще одну из характерных примет журнальной графики этой поры.

Среди мастеров советской сатиры одним из самых популярных является Борис Ефимович Ефимов (р. 1900). Уроженец Одессы, он в юности принимал участие в создании

плакатных Окон ЮгРОСТА и УкРОСТА. Его первые газетные карикатуры появились в 1919 г., а с 1922 г., переехав в Москву, молодой художник стал активным и постоянным сотрудником «Известий», «Крокодила» и других журналов и газет. Поначалу он рисует неуверенно и не очень точно, но мастерство рисунка крепнет в процессе работы, и рано определяется самая сильная сторона его карикатур — наглядность остроумного сюжета. В этом отношении работы Ефимова близки творчеству его старшего коллеги Дени. Уже в 30-е гг. художник создает много произведений, отмеченных зрелым мастерством. Особенно яркими были его карикатуры, обличающие промышленных магнатов, выдвинувших на политическую арену фашизм, английских политиков, позицией невмешательства помогавших душить Испанскую республику («У колыбели германского фашизма», 1936, и другие). К началу Великой Отечественной войны образ фашизма — зверя, разбойничающего на дорогах Европы, — был создан со всей отчетливостью в сатире Бориса Ефимова, и период войны был лишь годами более интенсивного, многостороннего разоблачения фашизма как врага всего светлого, человеческого на земле. «Новый порядок в Европе» (1924), где чудовищные казематы образуют свастику, а в середине сидит самодовольный и жалкий Гитлер, «Использование ресурсов» (1942) — Гитлер, стригущий последний клок волос с покорного Муссолини, — и многие другие листы в мгновенной и наглядной ситуации разоблачают бессилие фюрера и временный характер его «завоеваний». Оптимизм, основанный на сознании правоты и силы Родины, отличавший советскую сатиру военных лет, в высокой мере свойствен работам Ефимова. В его юморе — и издевка над врагом, и умелый показ его слабых сторон, и уверенность в его конечном поражении.

В противоположность плакату и сатирическому рисунку советская станковая графика начинала свой путь как искусство, довольно далекое от бурь революционной действительности. Понадобилось известное время, чтобы современность стала определять ее идеи, образы, художественную ткань. В первые годы пейзаж и портрет были

здесь господствующими жанрами. Мастерами этих жанров выступают крупнейшие сложившиеся еще до революции художники. Большинство их пейзажных работ — это альбомы литографий и гравюр, посвященные прекрасным архитектурным ансамблям прошлого, старинным зданиям Ленинграда, уголкам старой Москвы, природе в ее вечном совершенстве. Исполненные с высоким реалистическим мастерством, эти произведения и доныне не утеряли своего большого художественного обаяния.

Интерес графиков-станковистов к современности окреп и дал свои ощутимые результаты во второй половине 20-х гг. Приметы нового были впервые отражены теми же опытными художниками, недавними ревнителями «чистого» пейзажа, архитектурной старины. Поездки в колхозы, на строительство Днепрогэса, на крупные заводы вовлекали мастеров гравюры и рисунка в орбиту жизни страны. Эстетическое освоение современности в графике шло на первых порах в нескольких руслах. В работах одних художников оно вылилось в форму документально обстоятельного рассказа, в произведениях других обрело черты величавой зрелищности и романтичности, в рисунках третьих оно шло как взволнованная, порой торопливая фиксация новых жизненных впечатлений, как своего рода лирический репортаж.

В 30-е гг. продолжается рост станковой графики, раздвинувшей тесные рамки камерных интонаций, приобретающей общественное звучание. Пейзажный жанр все чаще включает теперь и многочисленные отмеченные новизной образы, созданные в разных краях нашей страны, и индустриальный пейзаж. Особенно широко новый облик страны, запечатлен в произведениях выставки «Индустрия социализма» (1939). Мотивы общественной оценки человека ясно определились в портретном творчестве графиков. Значительную роль в сложении графики этих лет сыграла подготовка выставки произведений на темы истории Коммунистической партии (1940 — 1941). Важен был сам факт широкого обращения художников к новому богатому источнику творчества — истории нашей партии и государства.

Эта работа помогла мастерам искусства осмыслить важнейшие этапы истории нашей Родины, поставила перед ними немало совершенно новых художественных проблем. В рисунках этой выставки решались задачи современной трактовки исторических образов, создания психологически насыщенных сцен.

В годы Великой Отечественной войны станковая графика получила большое развитие. Графика военного времени в сотнях зарисовок, рисунков, гравюр вела настоящую летопись человеческого героизма. Особенно много создавалось зарисовок, хранящих живое дыхание натуры, вместивших первые наблюдения и раздумья художников. Портреты, небольшие сценки, батальный пейзаж — поля сражений, где недавно шли бои, и целая панорама военного плацдарма — все это донесли до нас фронтовые альбомы художников. Подобно литературе, кино, живописи, графика многое из увиденного на войне привела к обобщению лишь впоследствии. Но и по горячим следам событий создавались вещи, в которых была и правда факта и сила завершенного его претворения. Все самые значительные замыслы этих лет были осуществлены в форме графических серий. Созданные сразу же, вслед событиям, многие циклы военных лет несли в себе подлинное художественное обобщение, широкий подход к явлениям, эмоциональность.

Судьбы жанров, многие темы, пути приближения к современности были у станковой графики сходными с живописью. Некоторые же художественные и чисто профессиональные проблемы не раз за минувшие десятилетия тесно сближали ее с книжной графикой.



Б. М. Кустодиев. Рисунок к повести Н. С. Лескова «Леди Макбет

Мценского уезда». Тушь, перо. 1923 г. Москва, Литературный музей

илл. 147 б

Искусство книги с первых своих шагов встречало в нашей стране заботу и внимание. Задача приобщения к культуре миллионных масс трудящихся не могла быть решена без многотиражных общедоступных изданий классической литературы. Выпуск такой серии — «Народной библиотеки» — был начат уже в 1918 г. Несмотря на скромность и дешевизну этих отпечатанных на плохой бумаге книг, они оформлялись первоклассными художниками. Отличавшиеся большой социально-бытовой точностью характеристик, высоким мастерством рисунка, их произведения являли собой пример вдумчивого изучения натуры, бережного отношения художников к писательскому замыслу. Они закладывали основы реализма в книжной графике. В те годы и позднее в иллюстрации работали такие крупные мастера, как Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере и другие.



Е. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Казаки». Акварель. 1917 г. Москва, Музей Л. Н. Толстого

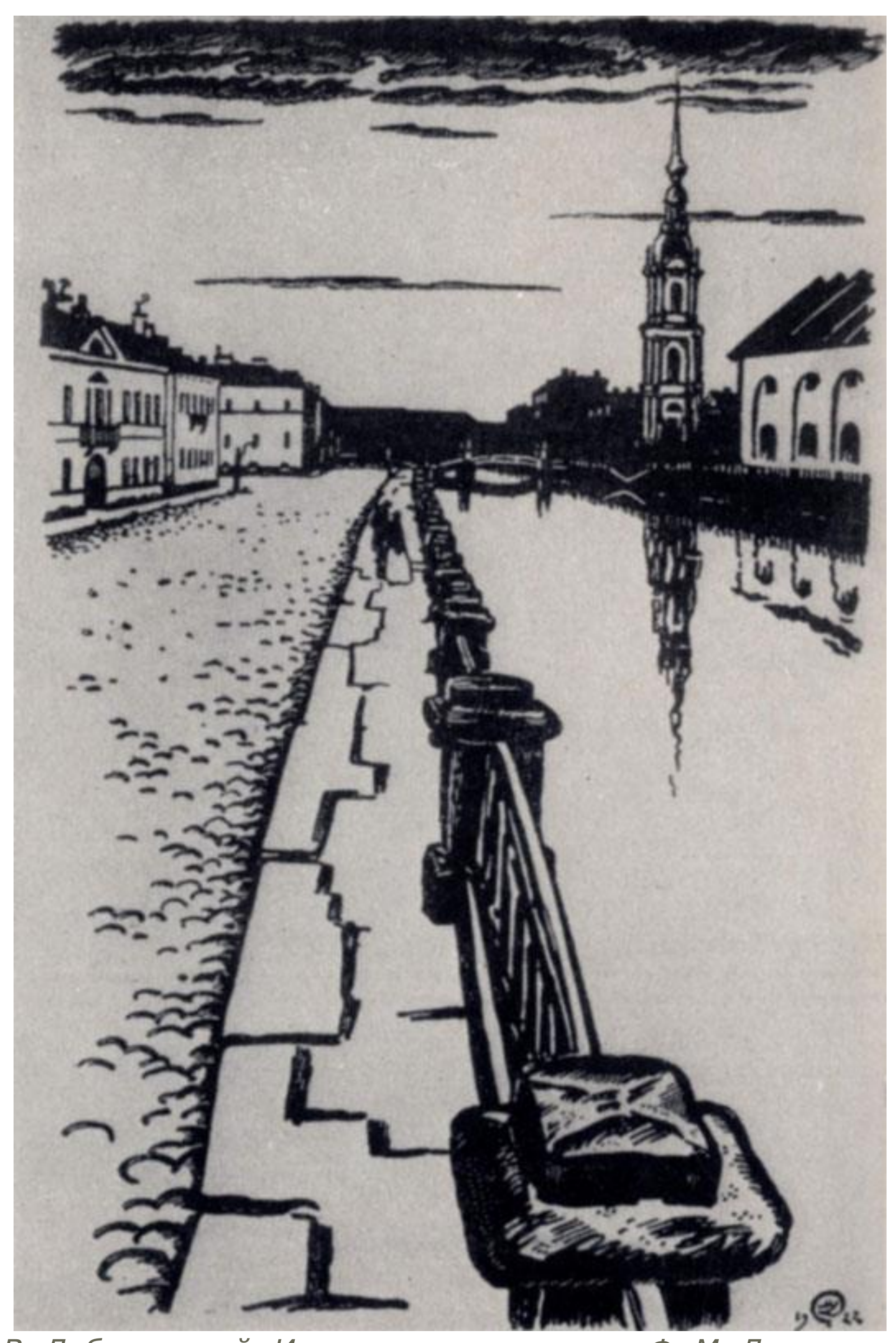
илл. 147 а

В советской графике книжное оформление и иллюстрация выступают с самого начала в тесной связи, как две стороны единого искусства книги. Образная насыщенность книжного оформления — одна из характерных черт советской книжной графики. Однако картина развития ее в ранние годы была сложной. Сильная струя «мирискуснической» графики вносила свою окраску в искусство книги этих лет. Мастера большой графической культуры, «мирискусники» и художники, близкие к ним, создавали первоклассные иллюстрации, когда подчиняли свои замыслы задачам глубокого толкования книги. Но они же оказывались порой во власти рафинированного отвлеченного декоративизма.


Ю.А.

Ю. П. Анненков. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать».
Тушь, перо. 1918 г

илл. 146 а

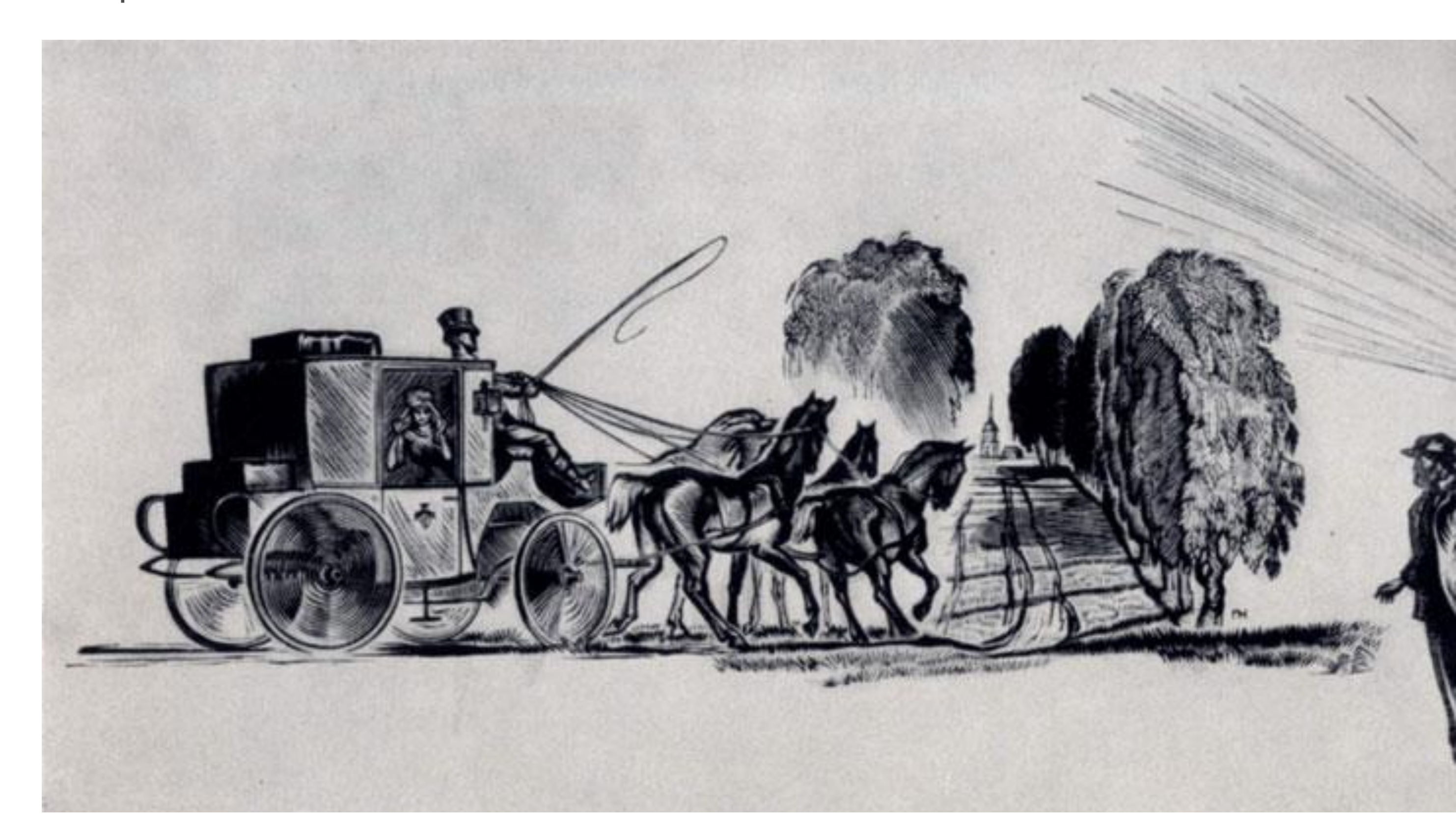


М. В. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Тушь, перо. 1922 г

илл. 146 б

В эту пору находят своих иллюстраторов книги, рожденные революцией, как, например, поэма А. Блока «Двенадцать». Однако такие циклы — пока скорее лишь предвосхищение будущих широких поисков художников.

Большое место в книжной графике 20-х гг. заняла ксилография. Искусство книжной ксилогравюры привлекало художников разного профиля, различных манер. Их объединял общий постоянный интерес к проблемам внутреннего единства оформления книги. Но в области книжной гравюры, быть может, с особенной наглядностью произошло столкновение живых реалистических тенденций и сковывающей догмы формализма. Это столкновение затрагивало творчество большинства ее мастеров, делая противоречивым и трудным их развитие.



Н. И. Пискарев. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Цветная гравюра на дереве. 1932 г

илл. 153 а



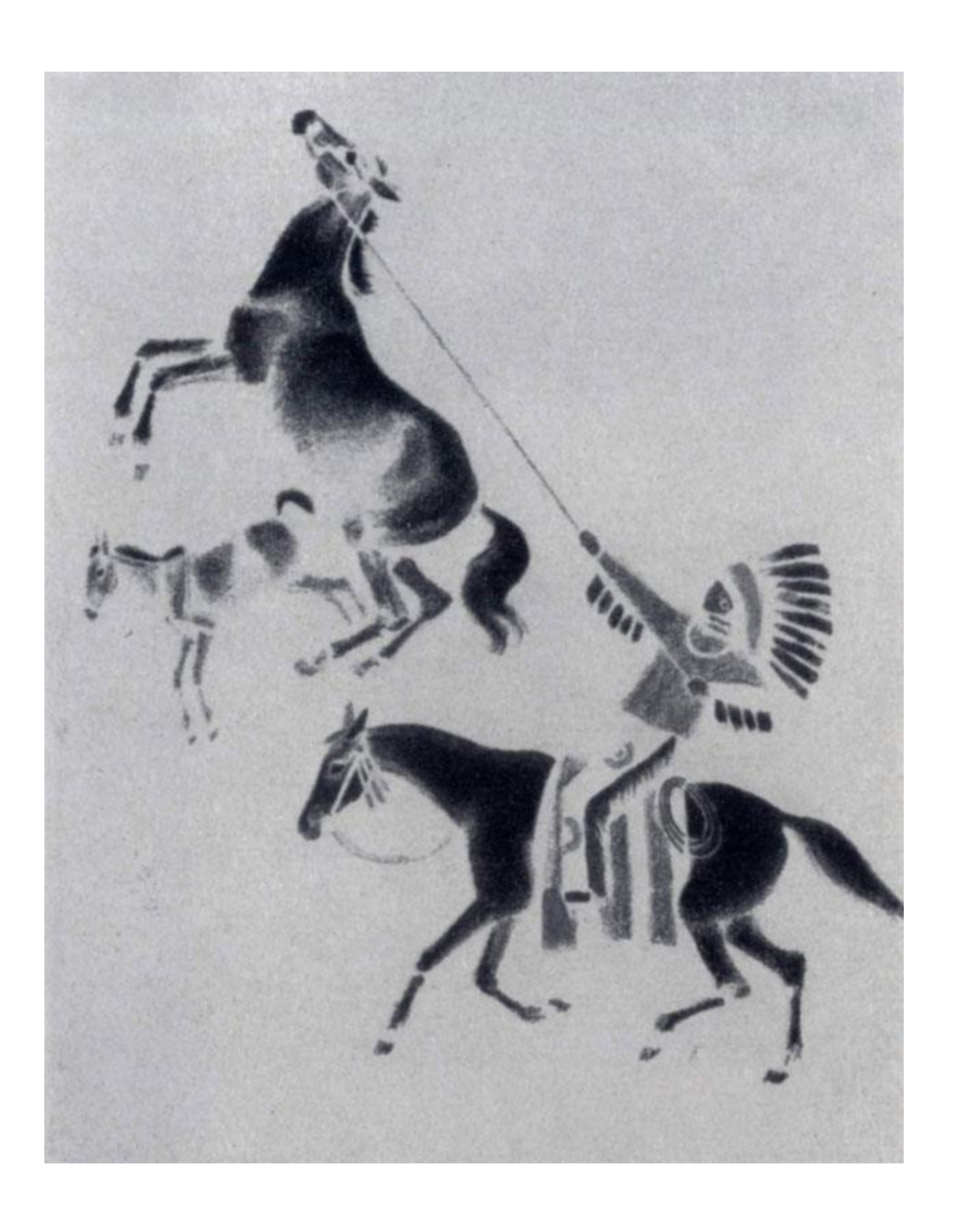
К. И. Рудаков. Из иллюстраций к произведениям Ги де Мопассана. Литография. 1934 — 1936 гг

илл. 174 а

В 30-е гг. все отчетливее сказываются новые требования к книжной иллюстрации. В это время в круг иллюстрируемых книг включаются крупнейшие произведения русской и западной классической литературы, классиков восточных литератур, народные эпосы, книги советских писателей, и прежде всего А. М. Горького. Показать не только характерную внешность, но и внутренний мир, глубину переживаний литературных героев, дать исторически точно обстановку действия, сделать ощутимой социальную оценку событий и людей — таковы были новые цели иллюстраторов. Они закономерно возникали с ростом реалистических сил в советском искусстве.

Новое в книжной иллюстрации предстало с особенной яркостью в работах молодого поколения художников, впервые активно выступивших в 30-х гг. Завоевания этих художников, наделивших образы литературных героев психологической глубиной, впервые развернувших в подробных сериях листов свой многосторонний комментарий к книге, имели принципиальное значение для дальнейшего развития и книжной и станковой графики. На первый план теперь вышли техника свободного рисунка, близкая к ней литография и акварель.

Большой шаг вперед сделало в эти годы и искусство оформления детских книг. Оставив позади блуждания ранних лет, когда в работах художников для детей встречались супрематические поиски, стилизация под детский рисунок или нарочитая небрежность манеры, детская иллюстрация окрепла, стала искусством ярких оптимистических образов. Ее сложившиеся сказочный и анималистический жанры имеют многих и оригинальных мастеров, ее рассказ о мире, окружающем ребенка, расширяется.



В. В. Лебедев. Иллюстрация к книге «Охота». Цветная литография. 1925 г

илл. 162 а

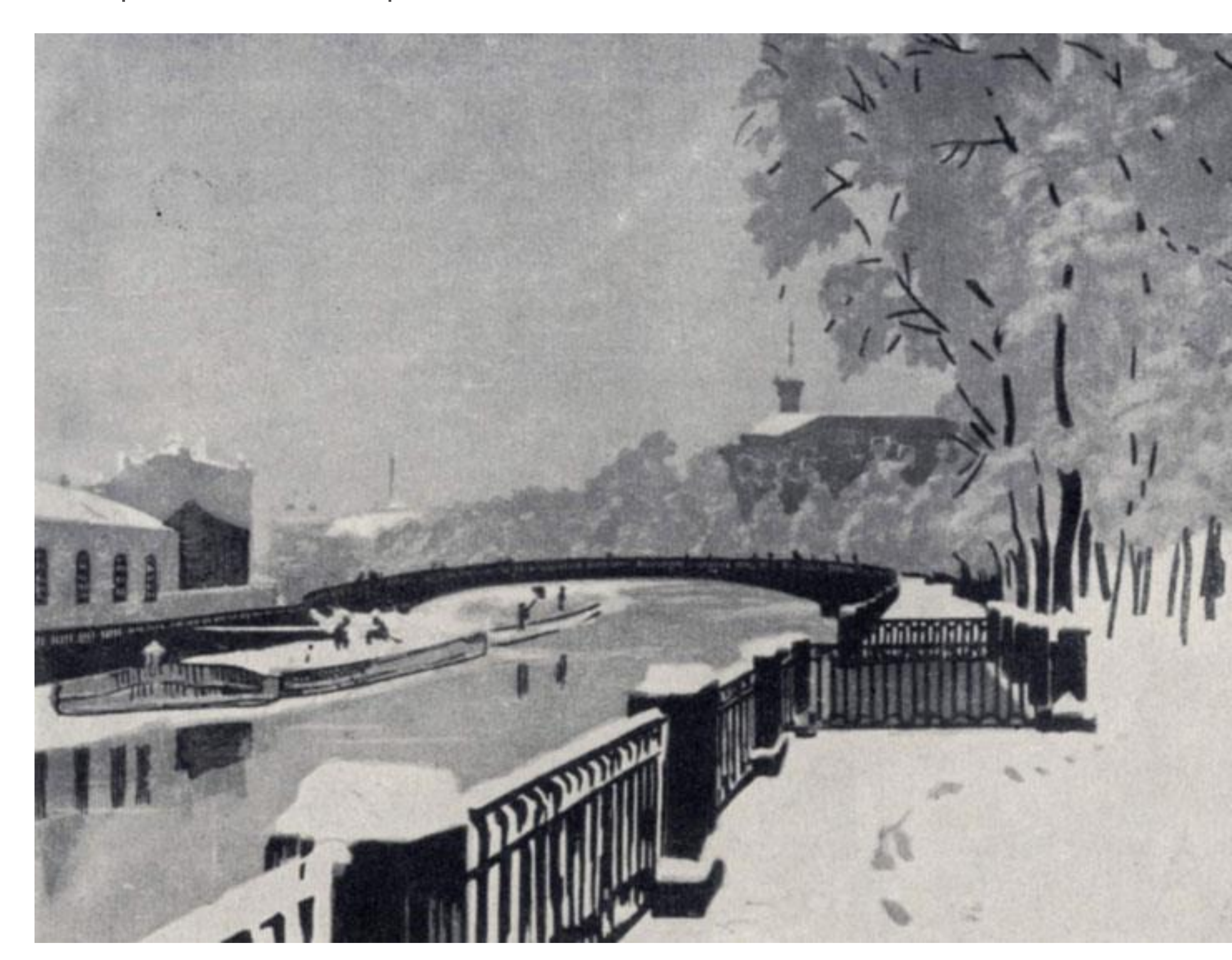


Е. И. Чарушин. Олененок. Цветная литография. 1934 г

илл. 162 б

Годы войны принесли вынужденную резкую перестройку книгоиздательского дела, а с ним и искусства книжной графики. Подчиняясь военным нуждам, издательства

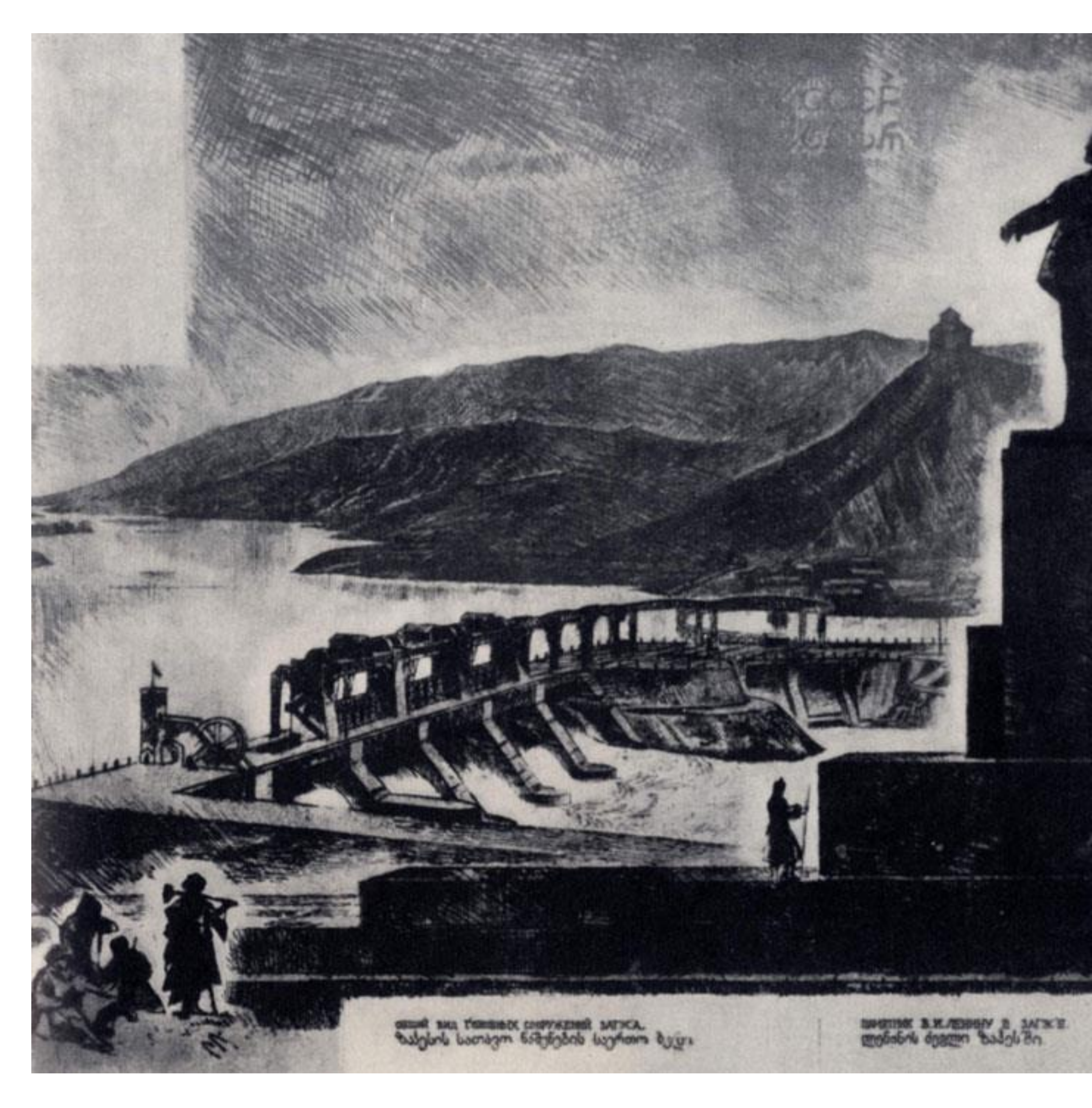
обратились в основном к небольшим и оперативным видам изданий. В литературе о войне преобладали очерк, рассказ, в иллюстрациях к ним — зарисовки, рисунок плакатного типа, фотография. Значительное распространение получила сатирическая иллюстрация.



А. П. Остроумова-Лебедева. Летний сад в инее. Фонтанка. Цветная гравюра на дереве. 1929 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 150 а

В сложении советской станковой и книжной графики видную роль сыграло творчество художников старшего поколения — А. П. Остроумовой-Лебедевой, И. Н. Павлова, К. Ф. Юона, П. А. Шиллинговского (1881 — 1942), И. И. Нивинского (1881 — 1933), Д. Н. Кардовского. Хотя к моменту революции они были уже сложившимися мастерами, их искусство и далее развивалось непроторенными путями поисков. Поэтому творчество этих художников не просто внесло в советское искусство установившиеся реалистические традиции, но оказалось активно причастным к его становлению. Не сразу, но постепенно современность вносила новые ноты в их произведения. Так, обычная строгая классичность, внутренняя уравновешенность пейзажных образов Остроумовой-Лебедевой сменяется порывистой динамикой, романтической приподнятостью в листе «Смольный» (1924, ксилография); свобода и раскованность чувств, дыхание высокого неба — в известной акварели «Марсово поле. Петроград» (1922; ГТГ). Зрелое мастерство позволяет художнице с особой полнотой раскрыть поэтическое содержание ее излюбленных мотивов (цветная гравюра на дереве «Летний сад в инее. Фонтанка», 1929; ГТГ). Спокойная тщательность Шиллинговского в альбоме «Новая Армения» (1927) впервые обращена на фиксацию нового в облике республики. Пробуя здесь необычную для него технику литографии, художник избегает холодной чеканной четкости линий, царившей в его ксилогравюрах (альбом «Петербург. Руины и возрождение», 1921). Остается позади и бездумная изящная праздничность ранних посвященных Крыму офортов Нивинского. В серии офортов «ЗАГЭС» (1927) он стремится в синтетических образах выразить созидательный пафос времени. Приемы монтажа, к которым он прибегает в отдельных гравюрах, не всегда еще дают плодотворные результаты. Но лист «Плотина ЗАГЭС» получается гармоничным, насыщенным внутренней активностью, передающим величавые ритмы романтической панорамы ЗАТЭСа.

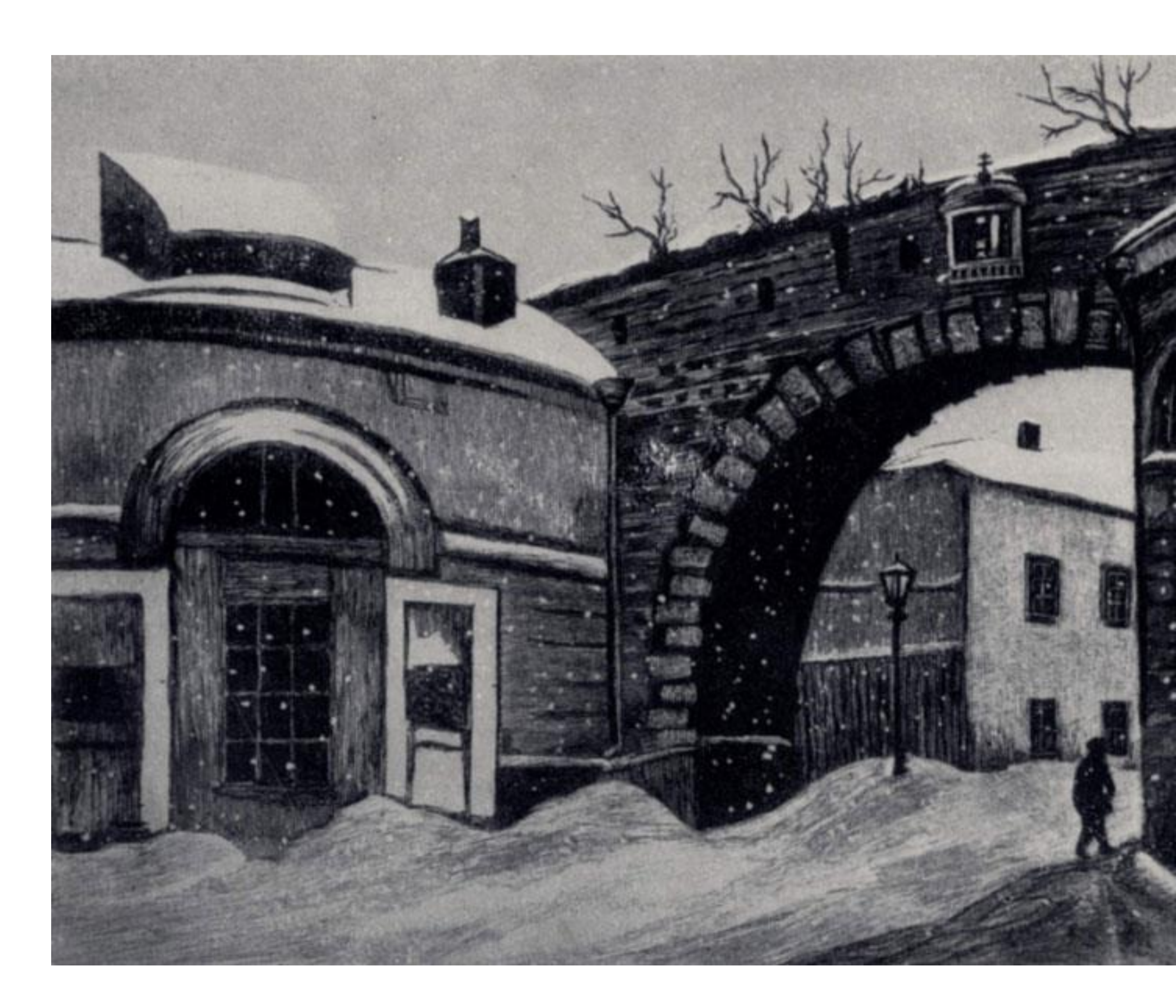


И. И. Нивинский. Памятник В.И.Ленину в ЗАГЭСе. Офорт. 1927 г

илл. 151

Новые темы заводского труда появляются во второй половине 20-х гг. и в гравюрах И. А. Соколова (р. 1890),

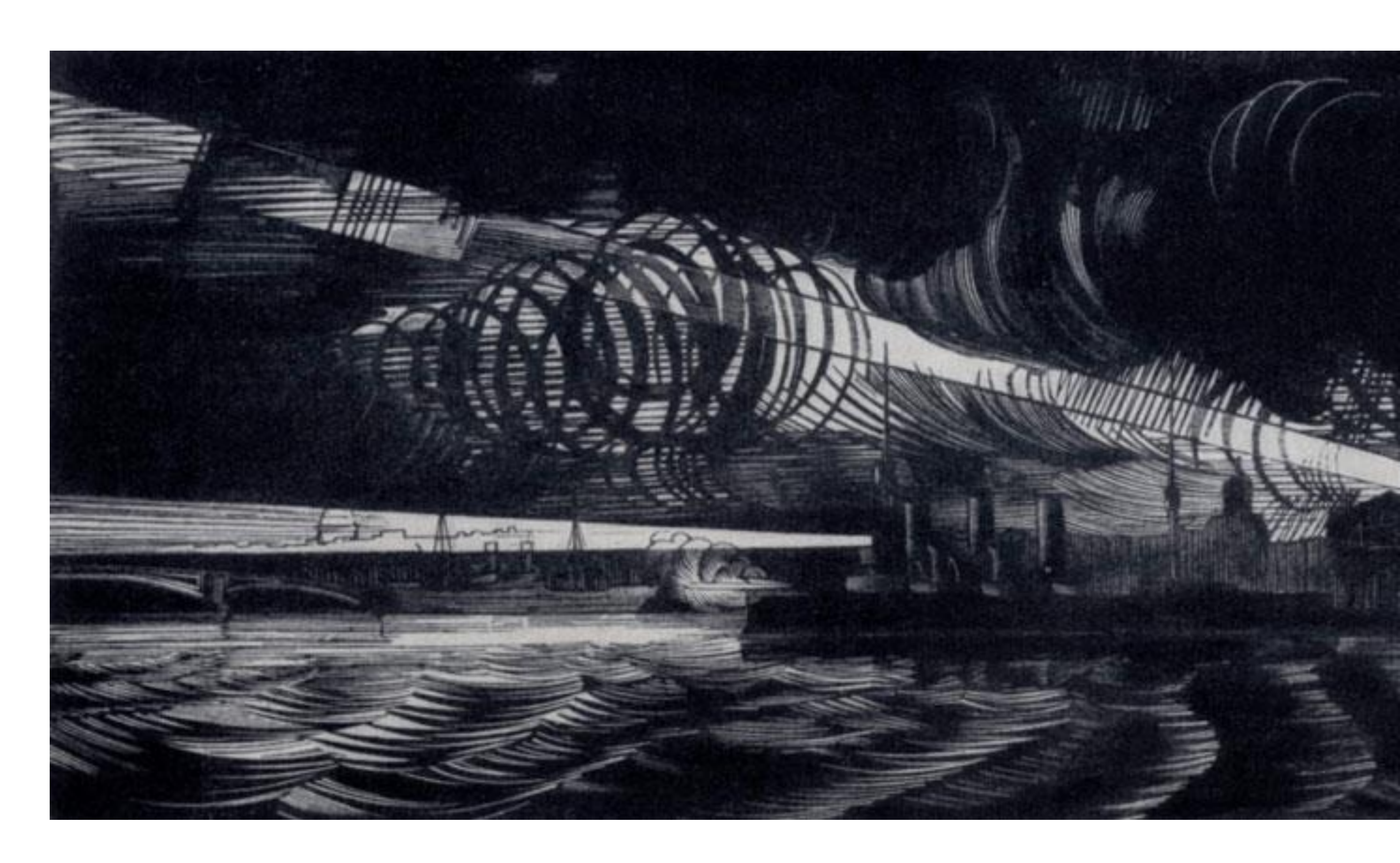
творчество которого строгой тщательностью изучения натуры близко произведениям названных выше художников. Соколов получил первые уроки гравирования у В. Д. Фалилеева; позднее он пользовался советами И. Н. Павлова, учителя многих советских художников, автора многочисленных альбомов ксило- и линогравюр, изображающих старинные уголки Москвы, пейзажи старых русских городов. От скромных жанров, изображающих кропотливый домашний труд прачки, сапожника или кружевницы, Соколов переходит к изображению работы в огромных цехах металлургического завода «Серп и молот», и бережная уважительность к людскому труду диктует художнику документально обстоятельную точность его гравюр. Позднее, через двадцать с лишним лет, Соколов вновь приходит на знакомый завод, посвящая его людям новую серию линогравюр. Теперь в его цикле появляются и портретные листы; безыскусственно и просто обрисован в портрете сталевара Ф. И. Свешникова немолодой, опытный, увлеченный своим делом человек. В течение всей своей жизни занимается Соколов и пейзажем. Овладев многими секретами цветной многодосочной линогравюры, он создает пейзажные листы, привлекающие необычным для этой техники богатством красочных сочетаний («Кузьминки. Осень», 1937, и др.).



И. Н. Павлов. Проломные ворота в Зарядье. Из серии «Старая Москва». Гравюра на дереве. 1919 — 1924 гг

илл. 150 б

Чуткость к новому в жизни вела художников к непрестанным поискам нового образного строя своих вещей. Такой чуткостью отличалось, в частности, творчество Николая Николаевича Купреянова (1894 — 1933) и Алексея Ильича Кравченко (1889 — 1940) — очень разных и значительных мастеров.



Н. Н. Купреянов. Крейсер «Аврора». Гравюра на дереве. 1922 г

илл. 148 а

Купреянов учился у Д. Н. Кардовского, К. С. Петрова-Водкина, А. П. Остроумовой-Лебедевой и заншмался вначале станковой ксилографией. Одним из первых он посвятил свои вещи революции, и его гравюры «Броневик» (1918) и «Крейсер «Аврора» (1922), несколько нарочитые в своей угловатости или подчеркнутой динамике линий, несли живой отклик на события Октября. Обратясь затем к рисунку (кистью и пером, черной акварелью, тушью и т. д.), Купреянов нашел Здесь широкие возможности быстрой и точной фиксации натуры, всегда согретой лирическим восприятием ее. Так как он стал работать в технике свободного рисунка ранее других, а лиризм и поэтичность его листов были велики, он оказал заметное влияние на многих художников. В сериях «Вечера в Селище» (1926 — 1929; ГТГ, ГМИИ), «Железнодорожные пути» (1926; ГТГ, ГМИИ), «Стада» (1926 — 1929; ГТГ, ГРМ, ГМИИ) и «Балтфлот» (1932; ГТГ, ГМИИ, Музей Советской Армии, другие

собрания) — острый, чисто художнический интерес к жизни, различные грани ее — от замкнутого уюта семейного мирка до гула созидания на широких просторах страны. Рисуя, Купреянов метко обобщает форму, она возникает из нежных наплывов акварели и туши, внешне эскизная, но точная. Мастерством свободного рисунка к Купреянову близок Н. А. Тырса.



Н. Н. Купреянов. Дети. Черная акварель, тушь, кисть. 1928 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 152 а



Н. А. Тырса. Женский портрет. Ламповая копоть, кисть. 1928 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 152 б

Впечатления, накопленные в станковых рисунках, облегчили художнику поиски правдивых образов в его иллюстрациях и обложках книг. Неизменной выразительностью обладал в его книжных работах пейзаж, окрашенный настроением сцены, насыщенный трепетным ощущением жизни природы. Весенний разлив реки в иллюстрации к «Деду Мазаю и зайцам» Н. А. Некрасова (1930), мрачное утро, заслоненное тяжелым дымом фабричных труб в рисунке к «Матери» М. Горького (1931), были одними из первых лирических пейзажей книжной графики.



А. И. Кравченко. Страдиварий в своей мастерской. Гравюра на дереве. 1926 г

илл. 149

А. И. Кравченко получил подготовку живописца, но завоевал большую известность своими станковыми рисунками и гравюрами и книжными иллюстрациями. Причудливый гротеск, фантастика, гипербола страстей и романтическая таинственность были особенно близки Кравченко в книгах, которые он иллюстрировал, — будь то Гофман или Гоголь, С. Цвейг или Л. Леонов. Эффектная пластика его гравюр ярко выражала этот таинственный и необычный мир. Прихотливая живописность силуэтов, подвижность капризных линий, декоративность целого отличают его книжные ксилографии.



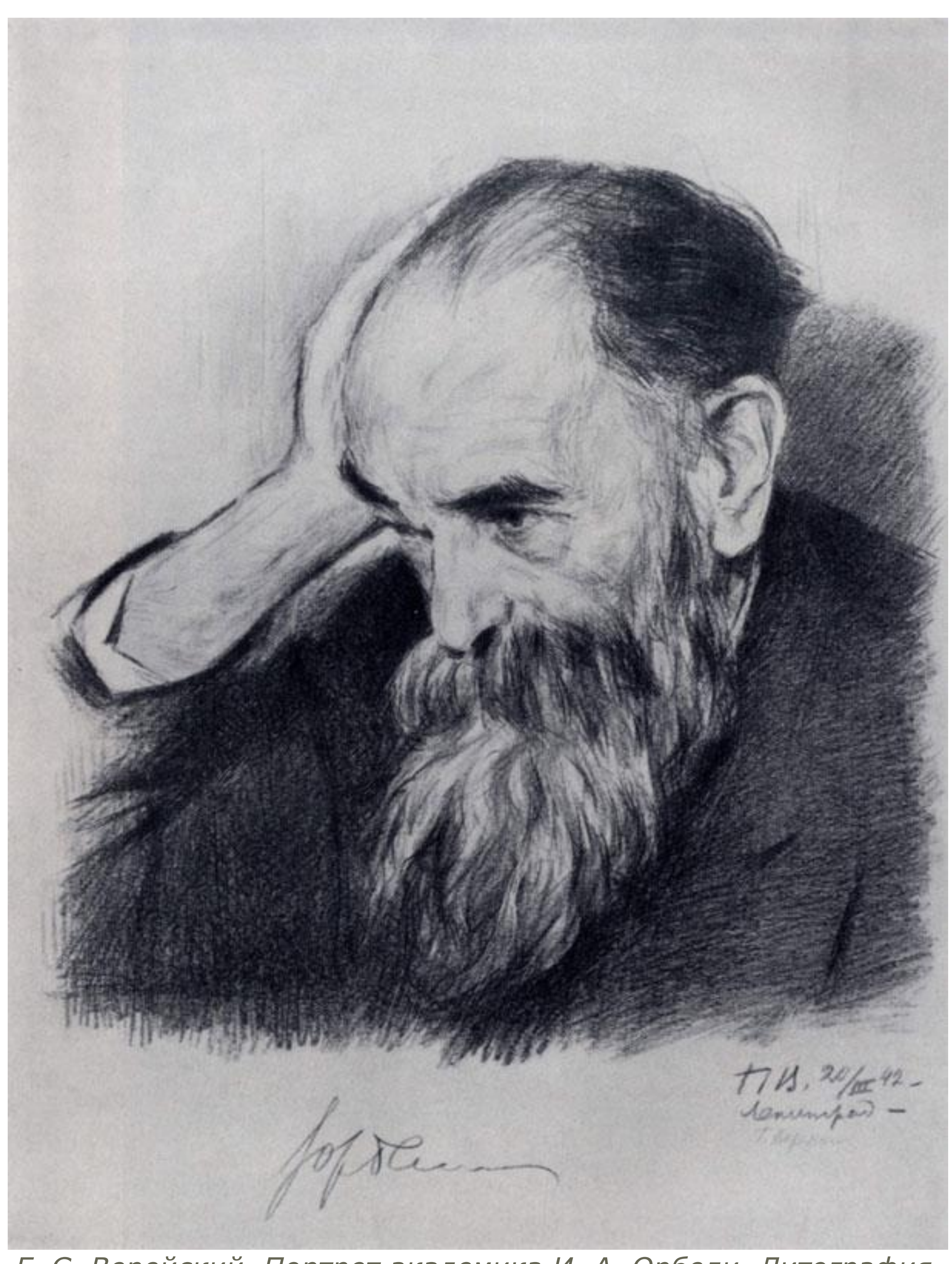
А. И. Кравченко. Днепрострой. Плотина. Гравюра на дереве. 1931 г

илл. 148 б

Фантаст в иллюстрациях, Кравченко в станковых листах стоит на вполне реальной почве важнейших событий современности. И хотя его станковые вещи сохраняют тот же оттенок романтичности, ее истоки — не в заранее заданном настроении автора, но в той возвышенной воодушевленности, с которой воспринимает он новую жизнь. Как феерическое величественное зрелище, например, предстает в его гравюрах строительство Днепрогэса (1931 — 1932; ГМИИ, ГТГ и другие собрания). Панорамная композиция, динамичная лепка форм — все подчеркивает здесь размах стройки, почти циклопические масштабы сооружения. В такой трактовке есть ощущение величавой значительности труда. Это ощущение усиливается в позднем офорте Кравченко «Азовсталь. Розлив стали» (1938) с его броской композицией и каскадами раскаленных металлических брызг. Здесь хорошо уловлены и общая пластическая выразительность сцены и особый ее трудовой ритм.

Черты нового в жизни, преломленные в духовном облике людей, запечатлевала портретная графика. Крупнейшим мастером ее был Георгий Семенович Верейский (1886 — 1963). Первые навыки в искусстве он получил в частной студии Е. Е. Шрей-дера в Харькове. Учеба в Харьковском и Петербургском университетах, участие в революционных событиях 1905 г., в связи с этим тюрьма и несколько лет эмиграции — таковы некоторые моменты его биографии. Долгая работа после революции в Эрмитаже наложила печать особой взыскательности и внутренней культуры на его творчество. Его манера — сдержанная и объективно доброжелательная, его точный, верный жизненным наблюдениям рисунок кажутся сложившимися с первых произведений начала 20-х гг. Однако концепция его портретов непрестанно обогащалась. В альбомах 1922 — 1928 гг., где изображены писатели, артисты, художники — главным

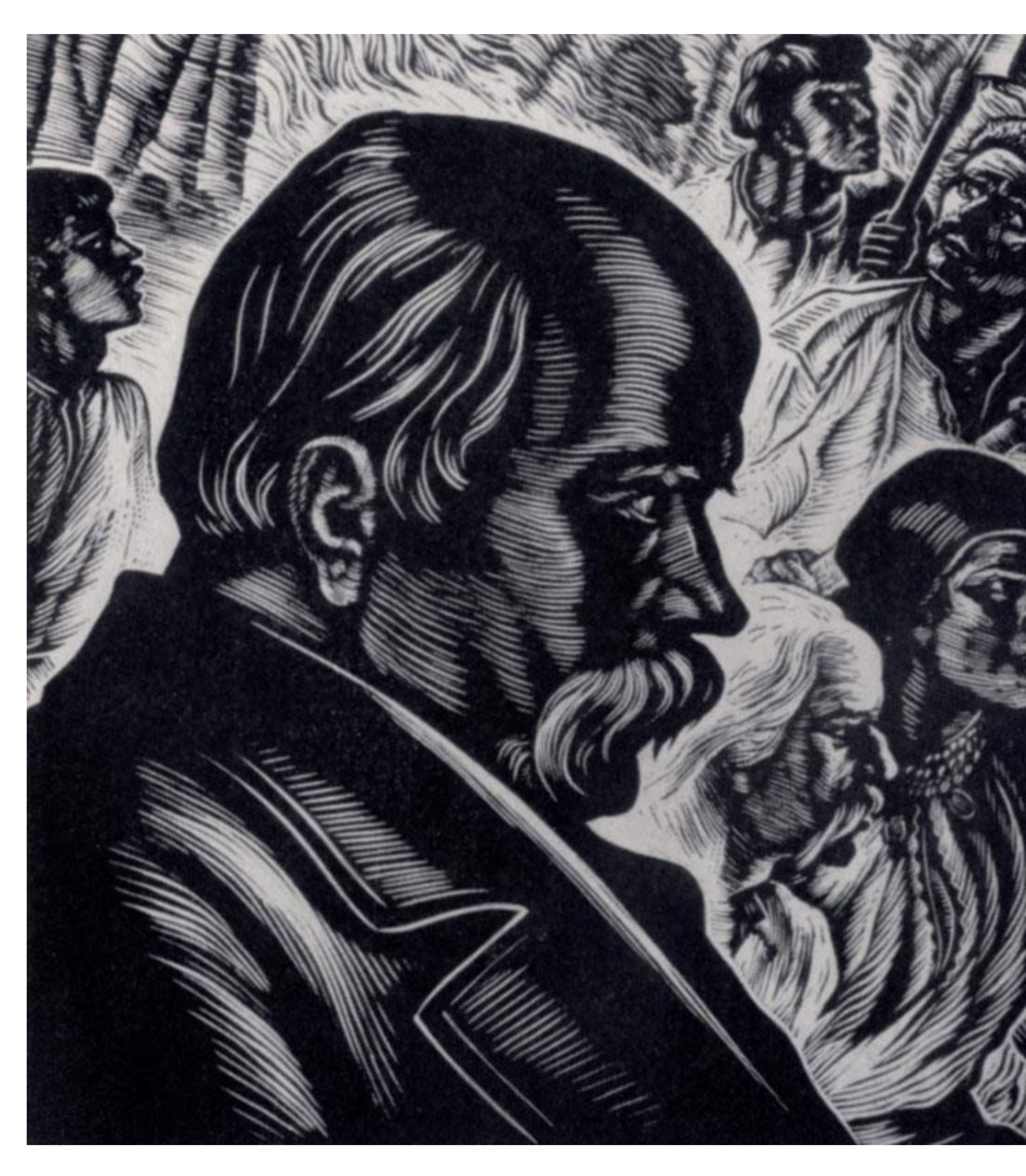
образом круга «Мира искусства», точно определяется душевная настроенность, внутренний облик моделей, но характеристика дается в камерном плане. Острый по психологической характеристике «Портрет матери», исполненный в 1930 г. (черная акварель ГТГ), является своеобразной вершиной этой камерной интимно-лирической линии в творчестве художника. Мотивы же общественной активности человека впервые возникают в многочисленных портретах летчиков, исполненных в 30-х гг. От этих портретов логичен был и путь Верейского к прекрасным листам начала 40-х гг., изображающим мужественных участников Великой Отечественной войны Героев Советского Союза С. А. Осипова, И. И. Фисановича, подводника Н. И. Мещерского. По-новому рисует Верейский в годы войны и деятелей культуры. Портреты И. А. Орбели, Е. Е. Лансере и другие знаменовали настоящий расцвет его дарования. Он не только тоньше выявляет теперь индивидуально характерное в модели, но и глубже чувствует творческую целеустремленность человека, его любовь и преданность своему делу — будь то поэзия, наука или живопись. Эту серию достойно дополнили позднее портреты дирижера Е. А. Мравинского (1947), художницы Т. Н. Яблонской (1954) и др. Верейский был и большим мастером пейзажа. В этом жанре, в отличие от портретов, исполняемых обычно литографией, он часто обращался к офорту, живописными возможностями которого прекрасно владел.



Г. С. Верейский. Портрет академика И. А. Орбели. Литография. 1942 г

илл. 169

Очень близким Верейскому было творчество портретиста, пейзажиста и иллюстратора М. С. Родионова (1885 — 1956), отмеченное той же внешней сдержанностью манеры и большой внутренней наполненностью образов. Иной тип портрета — темпераментного, взволнованного — встречаем мы в творчестве украинского мастера станковой и книжной графики Василия Ильича Касияна (р. 1896). Касиян окончил Академию изящных искусств в Праге по мастерской М. Швабинского. В 1927 г. он возвратился в Киев. Дыханием новой жизни, интересом к человеку как активному борцу за новое общество отмечены его станковые ксилографии. Его портрет Артема (1936) и овеянный революционным пафосом лист «Герой Перекопа» (1927) повествует о жизни, отданной борьбе за большие идеалы. Эта же тема возникает в произведениях Касияна, посвященных Т. Г. Шевченко. Образ Шевченко привлекает пристальное внимание художника в 30-х гг., получает новую трактовку в его плакатном творчестве в годы войны и поныне занимает место в его работах. Лист «Т. Г. Шевченко среди крестьян» (1933, автолитография) с его-достоверностью народных образов был одной из первых удач художника в этозг обширном шевченковском цикле.



В. И. Касиян. Тарас Шевченко. Гравюра на линолеуме. 1960 г

илл. 177 б

В многообразии станковой графики 30-х гг. особое место занимает «Испанская серия» (уголь, 1938; ГРМ) Ю. Н. Петрова (1904 — 1944) — иллюстратора, рисовальщика и плакатиста. В ней развертываются трагические картины военных будней республиканской Испании. Крестьяне-беженцы, оставшиеся без крова, женщины и дети на гористых дорогах, мужественные лица тех, кто защищает свободу страны, запечатлены художником в рисунках, полных глубокой горечи, восхищения; и сочувствия. Петров был участником боев в Испании, он горячо любил ее культуру, ее народ. И как за внешней сдержанностью его серии ощущается глубина чувств, так и за простотой манеры стоит композиционная логика листов, выразительность легкого, подвижного рисунка.

Среди художников, посвятивших свое творчество в первую очередь книжной графике, видное место принадлежит Владимиру Андреевичу Фаворскому (1886 — 1964). Фаворский учился в студии Холлоши в Мюнхене и получил образование в университетах Мюнхена и Москвы. К моменту революции он был уже опытным художником и в 20-х гг. стал главой московской школы книжной ксилогравюры. Уже одна из первых его работ советского периода — инициалы к «Рассуждениям аббата Жерома Куаньяра» А. Франса (1918) — обнаруживает мастерство гравера и его желание внести единство в книжный организм. 20-е гг. были отданы художником выработке системы, трактовавшей роль материала гравюры в воплощении содержания книг. Во многом абсолютизировавшая эту роль, система была ошибочной, несмотря на свое сложное теоретическое обоснование. Сковывающее влияние ее сказалось на большинстве произведений Фаворского 20-х гг. и особенно в иллюстрациях к «Домику в Коломне» А. С. Пушкина. Здесь приметы жизни, выраженные мастерской рукой, с трудом пробиваются сквозь рационализм общей схемы книги и отдельных гравюр.



В. А. Фаворский. Фронтиспис к книге «Руфь». Гравюра на дереве. 1924 г

илл. 154 а



В. А. Фаворский. Буквицы к произведению А. Франса «Рассуждения аббата Жерома Куаньяра». Гравюра на дереве. 1918 г

илл. 154 б №1



В. А. Фаворский. Буквицы к произведению А. Франса «Рассуждения аббата Жерома Куаньяра». Гравюра на дереве. 1918 г

илл. 154 б №2

Реалистические черты нарастают в творчестве художника к 30-м гг. и как бы взрывают изнутри ранее обязательную схематичность его вещей. Всеми муками жизни насыщен трагический портрет Достоевского (1929), чистота и наивность восприятия мира, первозданная верность природе — в гравюрах к «Рассказам о животных» Л. Н. Толстого (1929 — 1930), в грациозных и отточенных иллюстрациях к книге М. Пришвина «Жень-шень» (1933). В этих циклах, как и в оформлении Собрания сочинений П. Мериме (1927 — 1935), большую роль играют заставки, концовки, гравюры на шмуцтитулах, придающие цельный и гармоничный облик книгам. Искания довоенного периода завершаются фронтисписом к «Гамлету» Шекспира (1940), где, быть может, с особенной ясностью видны долгий путь, пройденный мастером, и его новые устремления. Глубины человеческого

духа, борение противоречивых сил в его душе волнуют здесь художника. От этого Гамлета Фаворский впоследствии придет к многогранной трагедийности своего «Бориса Годунова».

В «Самаркандской серии» станковых линогравюр, исполненных Фаворским в годы Великой Отечественной войны, простые жанровые сценки превращаются в насыщенный неторопливой значительностью и углубленной сосредоточенностью жизненный рассказ. В этих листах очень сильно ритмическое начало, выразительны силуэты, гармонично орнаментальное обрамление.

Многие ученики, а также приверженцы Фаворского стали крупными мастерами книги. Лучшие произведения одних — например, серьезные и вдумчивые иллюстрации П. Я. Павлинова (р. 1881) к «Крепостному художнику» М. Прилежаевой-Барской, портреты Э. Т. А. Гофмана, Ф. И. Тютчева — были созданы в 20-х — начале 30-х гг.; творчество других — М. И. Пикова, А. Д. Гончарова, Ф. Д. Константинова — развернется в основных своих чертах позднее.



П. Я. Павлинов. Ф. И. Тютчев. Гравюра на дереве. 1932 г

илл 153 б

Много нового внесла в книжную графику плеяда художников, впервые активно выступивших в 30-х гг. Это Е. А. Кибрик, Д. А. Шмаринов, Кукрыниксы, А. М. Каневский, Б. А. Дехтерев, А. Ф. Пахомов и другие.



Е. А. Кибрик. Иллюстрация к повести Р. Роллана «Кола Брюньон». Литография. 1934 — 1936 гг

илл. 160 а

Евгений Адольфович Кибрик (р. 1906) первую профессиональную подготовку получил в Одесском художественном институте, овладев гам мастерством строгого академического рисунка. Уже в 1934 — 1936 гг. он создает свою первую крупную работу — цикл черных (и позднее цветных) литографий к повести Р. Роллана «Кола Брюньон». Художника захватило обаяние главных героев повести — веселого и мудрого Брюньона, лукавой пленительной Ласочки. Листы, посвященные им, оказались наилучшими в этом цикле. Горячим жизнелюбием привлекает в иллюстрациях Кола Брюньон, поэт и мастер, в земной жизни черпающий все краски своего прекрасного искусства. Как дыхание ликующей молодости, как образ вечной весны входит в наше искусство портрет Ласочки. Крупный план приближает ее к зрителю, на темном фоне мягко выделено светоносной моделировкой лицо. Скользящие блики света придают ему трепетную жизнь, делают солнечно радостным это найденное в потоке вариантов изображение. В этом цикле, восхитившем самого Р. Роллана, остается где-то в стороне добросовестно изученный исторический антураж, через портретные образы героев раскрывается атмосфера действия, характерность жизненного уклада.



Е. А. Кибрик. Иллюстрация к роману Ш. де Костера «Легенда об Уленшпигеле». Цветная литография. 1937 — 1938 гг

илл. 160 б

Сложнее строится в соответствии с книгой следующая серия иллюстраций Кибрика — к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1937 — 1938; цветная литография). Здесь из пестрой жестокой жизни, из недр народа, сражающегося с бесчеловечной властью иноземного короля, выдвигаются цельные и яркие характеры. Резкая контрастность образов и сцен предопределяется фронтисписом, где рядом изображены жестокий и чванный Филипп II и отважный, веселый и дерзкий Уленшпигель. Сковав единой тесной композицией эти внешне неподвижные фигуры, художник в столкновении характеристик обретает внутреннее напряжение листа. Портрет Уленшпигеля, следующий дальше, подчеркивает, кто из этих двоих будет истинным героем повествования. Здесь Уленшпигель — грозный народный мститель, гневный, познавший горечь жестоких утрат, готовый действовать; это молодость, присягающая карать зло. Автору дороги в герое де Костера его свободолюбие и отвага, он не забывает оттенить и его веселость и любовь к жизни. Так с первых работ складывается облик Кибрика-иллюстратора, художника сильных народных характеров, раскрывающихся в решительные моменты истории.

И когда в 1944 — 1945 гг. он обратился к повести «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, (литография, во втором варианте — акварель с белилами), его иллюстрации вновь прозвучали как прославление мужества и душевной стойкости, как гимн людям большого сердца и глубокой любви к родине. Отсвет недавних событий Великой Отечественной войны ощущается в этой серии. Здесь как бы исчезла историческая отдаленность гоголевских героев и подвиг Тараса, гибнущего на костре и обрекающего на смерть сына — изменника родины, предстал в своем вечном величии. Циклу свойственна масштабность образов, обрисованных сильно и крупно, кистью мужественной и трагической. Немногие главные сцены выделены на полосу, большая роль отведена полуполосным иллюстрациям, в полную меру использована выразительность сюжетных заставок и концовок.



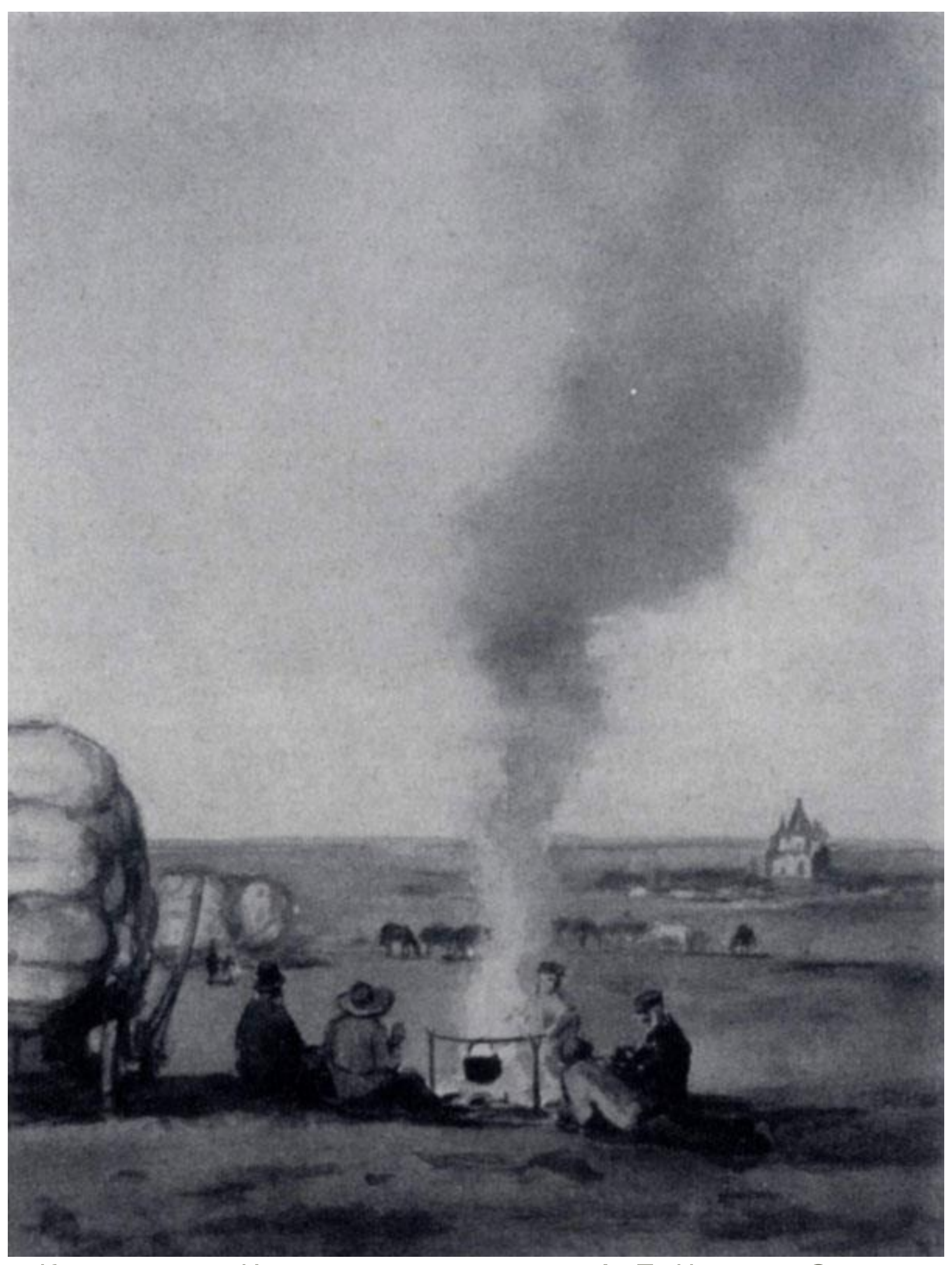
Е. А. Кибрик. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Цветная литография. 1944 — 1945 гг

илл. 161 б

Первой работой в книге молодых Кукрыниксов были иллюстрации к «Жизни Клима Самгина» (1932 — 1933) — монументальному созданию М.Горького, трудному и для опытных художников. Взявшись за нее по предложению Горького, Кукрыниксы создали большой цикл. В процессе работы они получали многочисленные замечания Горького на свои рисунки и следовали им. Искания молодых художников

шли в русле времени, они решали задачи социально-психологической характеристики действующих лиц, портреты героев стали главной частью этой серии. Однако черты карикатурности, ощутимые в ней, противоречили стилю книги. Лишь острохарактерный облик Самгина был найден со счастливой точностью. Когда в 1939 г. Кукрыниксы стали иллюстрировать «Избранные произведения» М. Е. Салтыкова-Щедрина, сатирическое дарование помогло им воплотить, казалось бы, трудно изобразимые, внешне необычные образы писателя, соединившие метафору, гиперболу и гротеск. Художники нашли и ноту внутренней логичности в поведении персонажей и очень подходящую здесь острую, колючую, «нелицеприятную» манеру штрихового рисунка.

Но, быть может, писателем еще более близким Кукрыниксам стал А. П. Чехов. Лишь впоследствии, когда в 40 — 50 гг. появились рисунки Кукрыниксов к Чехову, Горькому, Гоголю, стало особенно ясно, как много было достигнуто ими в иллюстрациях к рассказам Чехова, которые они исполняли накануне войны. Сатира разных оттенков — резкая, обличительная и снизошедшая до юмора, сатирические персонажи, обретшие реальную жизненную среду, плотно вошедшие в быт провинциальной России, новые, трогающие живой тоской и человечностью образы, живописная и гибкая манера акварельного рисунка — все это было завоевано здесь — в иллюстрациях к «Дочери Альбиона», «Тоске», «Человеку в футляре», к повести «Степь» (ГТГ).



Кукрыниксы. Иллюстрация к повести А. П. Чехова «Степь». Уголь, черная акварель. 1940 г. Москва, Третьяковская галлерея

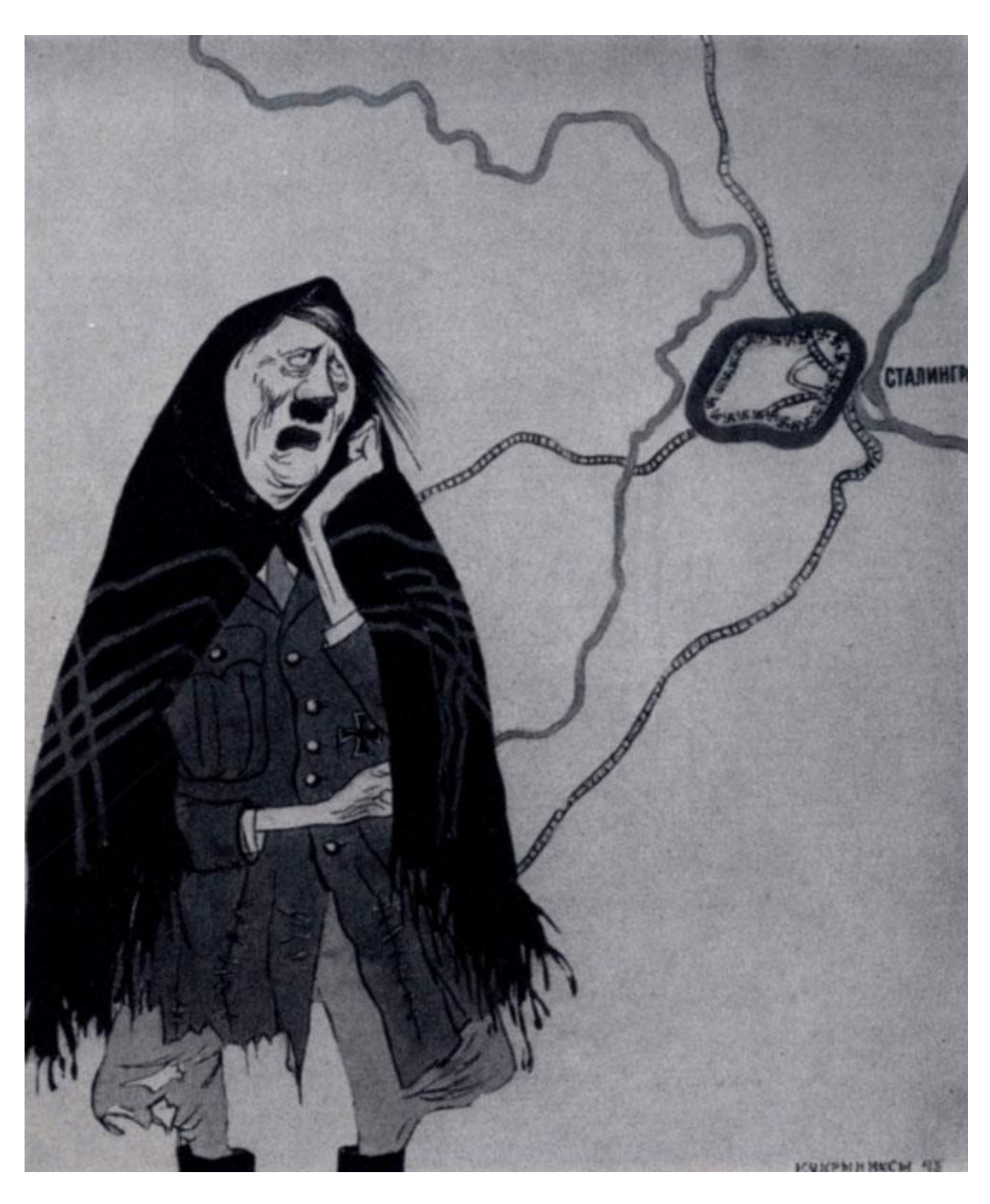
илл. 172 а

Параллельно с работой в книжной графике Кукрыниксы все время занимались карикатурой и плакатом. Начав с литературных шаржей и рисунков о неполадках на транспорте, в которых сатирическая острота целого не терялась за массой юмористических деталей, они переходят затем к международным темам. Важное место среди их работ заняла большая серия станковых пастелей, созданная для выставки иллюстраций к истории Коммунистической партии: «Баррикады на Пресне, 1905 год», «Политических ведут» (обе — в ГТГ) и др. Внешне мало связанная с их деятельностью сатириков и иллюстраторов, она отвечала глубинной направленности их творчества, устремленного к общественно значительной, политически насыщенной проблематике.

Особенно много острых карикатур и выразительных плакатов было создано Кукрыниксами в годы Великой Отечественной войны. Уже 23 июня 1941 г. вышел из печати первый военный плакат — «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», исполненный Кукрыниксами. Он говорил о воле советского народа к победе, о его возмущении вероломным нападением гитлеровской Германии на СССР. Грозен и решителен красноармеец, с силой поражающий Гитлера штыком. 3-юбный крысиный облик Гитлера намечен с уверенным сатирическим мастерством. Разорванный договор о ненападении и маска миролюбия, отброшенная фашистским хищником, дополняют лаконичный образ плаката.

В потоке карикатур, исполнявшихся советскими художниками в дни войны, рисунки Кукрыниксов выделяются концентрированной силой своих метких разоблачений. В них равно выразительны и сюжет, и портретные сатирические образы фашистских заправил. Они очень похожи внешне, прицельно точно охарактеризованы, созданы пластически богатым, гибким свободным рисунком. Сюжеты карикатур Кукрыниксов нередко основаны на метафоре, фольклорных и песенных ассоциациях. Пословицы, строки песен, каламбур обычно входят и в подписи под их рисунками как

завершающий штрих. Таковы лучшие листы этих лет — «Клещи в клещи», «Потеряла я колечко» (1943; ГТГ), «Под Орлом аукнулось — в Ри.ме откликнулось» (1943) и др. Их отличают свежесть образов, популярная доходчивость сюжета, высокий пафос обличения фашизма.



Кукрыниксы. «Потеряла я колечко» (а в колечке 22 дивизии).

Карикатура для журнала «Крокодил». Гуашь, тушь, кисть, перо. 1943 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 165 а

Как иллюстратор русской классической литературы интересно выступил в 30-х гг. Дементий Алексеевич Шмаринов (р. 1907). Первые знания по искусству он приобрел в студии Н. А. Прахова в Киеве, а позднее учился в студии Д. Н. Кардовского в Москве. Его первыми работами были иллюстрации к книгам Ф. Панферова и М. Горького, сделавшего ценные замечания по поводу его рисунков к «Жизни Матвея Кожемякина» (уголь, 1933 и 1936; Москва, Музей А. М. Горького). Однако событием в графике тех лет стали не эти работы художника, а его рисунки к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, созданные в 1936 г. (уголь, черная акварель; ГТГ). С ними в наше искусство вошел новый своеобразный иллюстратор, пытливый исследователь человеческой души, особенно чуткий к радостям и горестям героев писателя. Страшный мир петербургских трущоб, раны нужды и нравственные страдания юности, жалкий лик настороженной и цепкой жадности — все это вошло в неожиданно зрелые рисунки молодого художника к Достоевскому. Ему особенно удался лист «Старуха-процентщица» — редкий в его книжной графике пример прямого изображения зла, отрицательных начал. Одним из сильнейших в серии является также рисунок «Соня Мармеладова со свечою» (впоследствии утерянный и возобновленный автором в 1945 г.). В тра-гическом образе Сони — ожидание, затаенная глубокая боль, душевный порыв. Ее хрупкий силуэт возникает на безрадостном фоне глухой стены, мрачная густая тень выделяет страдальческое одухотворенное лицо. Противоборство света и тени усиливает не имеющее исхода напряжение этого листа. Как и в романе, в сюите Шмаринова ожили зловещие колодцы петербургских дворов, мрачные улицы города, который давит смятенные души людей. Однако иллюстратор не идет за Достоевским до конца в его повествовании, он освобождает основу книги от

болезненного надрыва, передает лишь самое существенное в романе.



Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Уголь, черная акварель. 1936 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 158 а



Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману А. Н. Толстого «Петр I». Уголь, черная акварель. 1940 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 158 б

В дальнейшем — в иллюстрациях Шмаринова к «Повестям Белкина» А. С. Пушкина (уголь, черная акварель, 1937; ГТГ), к «Герою нашего времени» М. Ю. Лермонтова (уголь, черная акварель, 1941; ГТГ и ГРМ) — появляется не только психологическая насыщенность, но и классическая ясность

образов, тяга к светлому началу в человеке. Эти циклы как бы начинают собой ту линию творчества художника, в которой преобладает светлый лиризм, поэзия ясных и цельных человеческих характеров, родниковая чистота русской природы. Вторая линия начинается с обращения Шмаринова к роману «Петр I» А.Н.Толстого (уголь, черная акварель, 1940; ГТГ). Здесь все было новым для иллюстратора — масштабность событий, затрагивающих судьбы народа, водоворот колоритных сцен, бурная живописность темпераментной кисти писателя. И для этого нового художник нашел стиль приподнятый и воодушевленный, порывистый и динамичный, сумев вплести в него чистой нотой свой обычный светлый лиризм. Обе эти главные линии найдут свое яркое продолжение в его позднейшей книжной графике.

В годы войны ясное, жизнеутверждающее искусство Шмаринова отзывается на самые драматические ее моменты. Он создает эмоционально сильные плакаты, посвященные женщинам и детям в тылу врага, рисует станковый цикл «Не забудем, не простим!» (уголь, черная акварель, 1942; ГТГ), прозвучавший как проклятие фашизму. Каждый лист нагнетает трагическое напряжение этой серии, рисующей картины фашистских зверств. Оно чуть ослабевает в последних листах — «Возвращение» и «Встреча», — где нет изображения фашистов и дышится вольнее, где есть воздух ранней весны и особая чуткая бережность в изображении душевного строя людей.

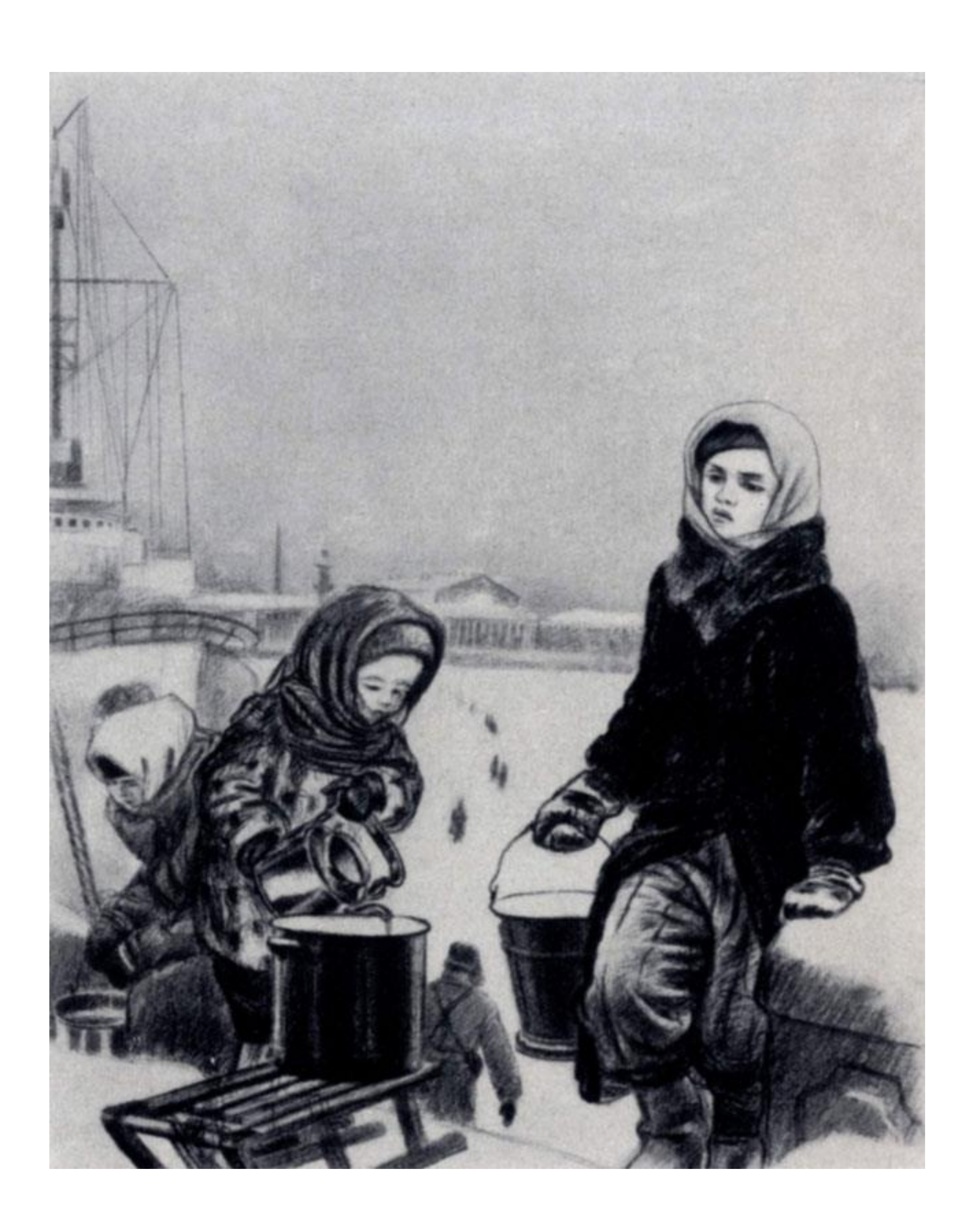


Д. А. Шмаринов. Возвращение. Из серии «Не забудем, не простим!». Уголь, черная акварель. 1942 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 159 а

Как и Шмаринов, к станковой графике обратился в военные годы иллюстратор детских книг А. Ф. Пахомов (р. 1900). До этого он был известен своими рисунками к поэме Н. А. Некрасова «Мороз Красный нос» (1934), к «Бежину лугу» И. С.

Тургенева (1936) и другими иллюстрациями. Пахомов хорошо знает жизнь старой русской деревни, и образы крестьянских детей и героев некрасовской поэмы вышли в его рисунках естественными, живыми и правдивыми. Исполненная им большая серия литографий «Ленинград в годы блокады и восстановления» (1941 — 1949; ГТГ, ГРМ) стала летописью жизни города-героя. Она насыщена жизненными наблюдениями и волнует как рассказ о лично пережитом. Женщины и дети — герои художника. Проводив близких в ополчение, они остаются хозяевами города. Их руки защищают Ленинград в часы налетов, ухаживают за огородами на Марсовом поле, очищают улицы от снежных завалов весной. В листах «За водой» и «В стационар» в целом ровное повествование Пахомова достигает особой эмоциональности. Как воплощение пережитого ленинградцами остаются в памяти изможденная девушка с ведром и помогающая ей девочка («За водой»). Художник дает нам возможность вглядеться в их лица, отмеченные большими испытаниями, ощутить безмолвный стынущий простор Невы, томительную обыкновенность этого блокадного дня. Глазами очевидца увидена эта медлительная сосредоточенность людей, все делающих на грани своих сил, недетская серьезность ребенка.



А. Ф. Пахомов. За водой. Из серии «Ленинград в годы блокады и восстановления». Литография. 1941 — 1949 гг

илл. 168 а

Ленинграду в блокаде были посвящены и полные экспрессии и трагизма ксилографии и линогравюры С. Б. Юдовина (1892 — 1954), цикл которых он продолжал пополнять и после войны, тонкие по цвету (гуашь) пейзажные вещи М. И. Платунова (р. 1887) и многие другие графические произведения. Как и все искусство этих лет, графика воспевает стойкость и душевное богатство советского народа, отстоявшего свою независимость и жизнь.

* * *

В первые мирные годы многие произведения графики были еще тесно связаны с войной и создавались как обобщение виденного и пережитого в те дни. Но постепенно все новые и новые грани послевоенной действительности находят отражение в графическом искусстве; образы же военного времени становятся нерасторжимыми с темой борьбы за мир.

Расширение масштабов нашего искусства сказалось в графике с особенной ясностью. Рост книгоиздательского дела, огромные тиражи плакатов, выпуск эстампов, наладившийся в конце 50 — 60-х гг., большое число сатирических журналов, выходящих почти во всех республиках, — все это помогло графике стать подлинно массовым искусством.

Среди проблем, волновавших мастеров рисунка и гравюры, выделяются несколько узловых, концентрировавших вокруг себя основные поиски художников. В станковой графике и плакате это была проблема создания поэтического образа советской современности, в книжной — дальнейшее освоение духовных богатств классической литературы, в карикатуре — сатирическое разоблачение международного милитаризма. Они оставались главными в течение всей почти двадцатилетней истории послевоенной графики, но подход к ним менялся, решение их неуклонно обогащалось.

Соответственно и облик графики 40-х — начала 50-х гг. непохож на современное ее состояние.

Подробная и глубокая психологическая характеристика человека отличала лучшие произведения первой половины рассматриваемого периода. Она достигалась обычно в портретах, в жанровых сценах-рассказах с нешироким кругом сюжетов, в больших полосных книжных иллюстрациях. При этом преобладали рисуночные техники, черная акварель. Когда же во второй половине 50-х гг. ощутимыми стали новые веяния в графике, они означали и независимые поиски художниками нового образного языка и стремление их расширить сложившиеся стилистические рамки графического искусства. Так возникла здесь тяга к обобщенно-символическим образам, к большому внутреннему подтексту сцен, поэтической песенности, к освоению традиций народного искусства. В книжной графике во весь рост встала проблема «книжности» иллюстраций, их активной роли в композиции издания. Эти поиски сопровождались трудностями и некоторыми потерями, особенно в психологической выразительности образов. Постепенно, однако, в этих поисках отпадает внешне-полемическое, они приобретают глубину, определяют нынешнее состояние советской графики.

В послевоенной графике укрепились публицистические черты, ей свойственно пристрастие к самым жгучим проблемам современности. Для ее облика, например, весьма характерно взволнованное и патетическое искусство Бориса Ивановича Про-рокова (р. 1911), пронизанное пафосом борьбы за мир. Наставления Д. С. Моора, работа в газете «Комсомольская правда» и в журнале «Крокодил» формировали его как художника.



Б. И. Пророков. У Бабьего Яра. Из серии «Это не должно повториться». Акварель, тушь, карандаш. 1954 — 1959 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 171 а



Б. И. Пророков. Танки агрессора на дно! Из серии «За мир». Тушь. 1950 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 171 б

С первого года войны он был в армии, участвовал в тяжелых боях, выпускал газету на передовой, ежедневно видел неприкрашенное лицо войны. Уже первые его вещи мирных лет — серии рисунков «В гоминдановском Китае» (акварель, литография, тушь, 1947; ГТГ), «Вот она, Америка» (тушь, 1949; ГТГ, ГМИИ и другие собрания), «За мир» (тушь, 1950; ГТГ) — отличались патетическим строем чувств, напряженной эмоциональностью. Искусству Пророкова чужд спокойный бытовизм. И хотя многие листы его американской серии

воспроизводят картины быта трудовых людей в огромном капиталистическом городе, они ближе к плакату с его обобщенным звучанием образов и политической их окраской, чем к жанровому рассказу. Перекличка с плакатным искусством особенно ясна в листе «Танки агрессора на дно!» (из серии «За мир»), где образ подчеркнуто лаконичен и все сказано движением охваченных гневом людей, суровых и мужественных, впервые ощутивших монолитную силу своей солидарности.

В своих станковых и книжных рисунках Пророков использует и сатирические краски. Иллюстрируя цикл стихотворений и очерков об Америке В. В. Маяковского (гуашь, тушь, акварель, 1951; ГТГ), он сумел передать политическую страстность и сложный образный строй его речи, резкую смену то трагических, то памфлетно-сатирических сцен. Из смешения трагизма и сатиры вырастает и образ? предваряющий этот цикл, — нью-йоркской статуи Свободы (пастель, тушь, гуашь). Беглый взгляд видит лишь искаженное скорбью лицо статуи. Но из ее больших глазниц смотрят... полицейские, и даже слеза, стекающая по щеке, оказывается дубинкой полицейского. Этот сатирический прием резко меняет содержание образа, как бы на глазах зрителя совершается разоблачение «Свободы».



М. Г. Абегян. Скалы Бжии. Гравюра на линолеуме. 1959 г

илл. 178 а

Искусству Пророкова доступен большой эмоциональный накал, оно живописует чувства, взятые в их наивысший момент, кульминацию духовного напряжения. Именно такова его серия «Это не должно повториться» (акварель, тушь, карандаш), исполненная художником в 1958 — 1959 гг. В основе этой серии — воспоминания об ужасах войны, обнаженная боль тех лет, страстный призыв к бдительности. Лишь женщины и дети изображаются художником. В их глазах — смертельная тревога и холод голодного угасания, кровавое видение Бабьего Яра, ад Хиросимы — потрясение, но не покорность, не страх. И лист, рисующий сильную гордую женщину-мать, защищающую жизнь, закономерно заключает этот цикл. От серии к серии складывалась экспрессивная манера Пророкова, приобретя здесь особенную характерность. Суровый темный тон выделяет фигуры на нейтральном без глубины фоне. Их подчеркнуто выразительный силуэт решает облик каждого листа. Недаром созданию рисунков предшествуют скульптурные эскизы. По законам самого строгого лаконизма отметено все лишнее, и в утрированной мимике лиц, в жестах людей найдено нечто особенное, соответствующее исключительному состоянию души. Так броскость соединяется с психологизмом, на стыке плакатного и станкового искусств рождается оригинальная пророковская публицистика.



Е. А. Кибрик. В. И. Ленин в подполье. Фрагмент. Из серии «В. И. Ленин в 1917 году». Уголь. 1947 г. Москва, Центральный музей В. И. Ленина

илл. 161 а

Важное место в графике этих лет заняли произведения историко-революционной темы. К лучшим из них принадлежат рисунки Е. А. Кибрика, посвященные В. И. Ленину. В творчестве Кибрика им предшествовал лист «С. Н. Халтурин и В. П. Обнорский» за работой над программой «Северного

союза русских рабочих», исполненный углем в 1940 г. (ГТГ). Здесь уже было увидено в героях за внешней простотой облика внутреннее горение, размах революционной мечты. Глубокий психологизм отличает рисунки о Ленине. Тщательно изученный документальный материал лег в их основу. Используя возможности серии, автор в каждом из них выделяет одну сторону многогранного образа Ленина. В листе «В. И. Ленин в подполье. Июль 1917 года» (уголь, 1947; Москва, Музей В. И. Ленина) он передает глубокую поглощенность Ленина работой, находя неповторимую энергическую стремительность его жестов, его естественную позу быстро пишущего человека. Атмосфера напряженного труда царит в этой уединенной, тонущей в полумраке комнате. Иное настроение в рисунке «В. И. Ленин в Разливе» (уголь, 1947; Москва, Музей В. И. Ленина). Здесь есть внутренняя взволнованность, ощущение близости больших событий.

Среди литературных героев Кибрика по-прежнему интересуют крупные и незаурядные характеры в их связи с историей народных масс. Этот интерес привел его к «Борису Годунову» А. С. Пушкина (чернила, гуашь, тушь, 1959 — 1962), понятому им как драма характеров, очерченных выпукло и сильно, рожденных эпохой смут и безвременья.

В первые послевоенные годы в графике было создано много произведений, посвященных мирной жизни нашей страны. Одним из первых значительных произведений этого рода была большая серия рисунков и акварелей Ю. И. Пименова «Москва и Подмосковье» (ГТГ, ГРМ, ГМИИ и другие собрания), начатая в 1953 г. и представляющая собой ряд бытовых новелл и пейзажей. Радость жизни, красота, таящаяся в самых простых вещах, необычайно свежий, увиденный как бы заново мир, сверкающий нарядными легкими светлыми красками, — все это появилось в цикле Ю. И. Пименова как естественное продолжение самых существенных сторон его оптимистического и тонкого искусства. Лирическая интонация, светлая, радостная атмосфера господствуют в этой серии. Художник мастерски передает и завершенную гармонию лесного уголка и мягкое обаяние своих поглощенных делами

героинь — девушек-строительниц, подмосковных колхозниц, студенток, приехавших на стройку и практику, и т. д. В серии Пименова прекрасны Москва, омытая теплым дождем, леса и дороги летнего Подмосковья.



Л. В. Соифертис. В метро. Из серии «Метро». Тушь. 1957 г.
Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

илл. 176 а



Ю. И. Пименов. Конечная станция. Акварель. 1955 г

илл. 177 а

В том же лирическом аспекте исполнены серия «Метро» (тушь, акварель, 1957) Л. В. Сойфертиса (р. 1911) и его рисунки, посвященные детям, с той, однако, разницей, что в них больше чисто журнальной остроты, мимолетной беглости рассказа, что их отличает легкий иронический акцент. Мягкий юмор освещал и рисунки Сойфертиса военного времени — чуть забавные, трогательные, необычайные по ситуации сценки, в которых раскрывалась неиссякаемая человечность защитников сражающегося Севастополя (серия «Севастополь», акварель, офорт, 1941 — 1942). Манера Сойфертиса, начавшая складываться в журнальных работах 30-х гг., в этом цикле и позднее приобрела изысканность, точность хрупких ломких линий, пластическую красоту.

Обогащение бытового жанра, характерное для искусства 50-х — начала 60-х гг., заметно и в графике. От бытовой зарисовки, непритязательной и нередко иллюстративной, — к образам большой жизненной наполненности — таков путь многих художников-графиков. По нему развивается и творчество В. Е. Цигаля (р. 1916), соединившего в своей большой серии «Дагестан» (гуашь, темпера, 1959 — 1961; ГТГ, ГРМ и другие собрания) внешнюю колоритность простых бытовых сцен («Уроки», «Дом пастуха») и внутреннюю значительность таких композиций, как «Две матери», «Балхарские гончары». В этих последних листах сосредоточенное раздумье, внутренняя жизнь людей важнее внешних обстоятельств эпизода.



Л. А. Ильина. Свекловичница. Цветная гравюра на линолеуме. 1956 г

илл. 176 б

Сходные поиски еще ярче выражены в творчестве Л. А. Ильиной (р. 1915). Ильина училась в Московском полиграфическом институте у В. А. Фаворского, М. С. Родионова, П. Я. Павлинова. Уехав в 1939 г. во Фрунзе, она прочно связала с тех пор свою судьбу художника с Киргизией. Долгое время ее деятельность была сосредоточена в области книжной графики, с середины же 50-х гг. ее все сильнее привлекает станковый эстамп. Образы Ильиной эпичны, как величавая природа Киргизии. Ее героиням присущи душевная сила, свободное достоинство. В спокойных лицах, в пластике фигур, в особой грации осанки художница умеет передать Эти черты. Изображает ли она вечерний отдых женщин после трудового дня (серия «Слово о киргизской женщине», 1958, цветная линогравюра), «Делегаток из Тянь-Шаня» (линогравюра, 1960) или девушку, в минутном покое заглядевшуюся на полевой простор («Свекловичница», линогравюра, 1956), — внутренний ритм ее листов значителен и нетороплив, образный строй монументален. Энергична, мужественна манера художницы — крупный штрих, декоративная цельность обобщенного цветного пятна структурность композиций.



В. Юркунас. Юрате и Каститис. Гравюра на линолеуме. 1960 г

илл 181 б

Иная настроенность в работах В. Юркунаса (р. 1910) и А. Макунайте (р. 1926), представляющих два поколения литовских графиков. Среди ранних работ Юркунаса, получившего образование в Каунасской художественной школе, выделяются иллюстрации к поэме «Мужик Жемайтии и Литвы» (линогравюра, 1947) писателя 19 в. Д. Пошки, с горькой безнадежностью рисующего беспросветную жизнь, тяжкий труд литовского крестьянина в прошлом. Суровые образы, возникшие под резцом Юркунаса, точно соотнесены с поэмой. Сочная пластика его гравюр, его чуждый приглаженности стиль близки мужественному, по-народному яркому языку книги. Контраст этому циклу представляют эстампы «Юрате и Каститис» и «Буду дояркой!» (оба — линогравюра, 1960), где торжествует молодость с ее неудержимым стремлением к счастью и нерастраченным богатством душевных сил. Тради-ционны народность этих образов, сугубая их конкретность, связь с устоявшимся жизненным укладом, построенным на незыблемом уважении к труду. Ново чувство свободы и закономерности счастья, ощутимое в героях Юркунаса. В творчестве Макунайте к этим гравюрам близко изображение девушки, увенчанной колосьями, из серии «Песня о ржи» (линогравюра, 1959 — 1960). Вполне земное и конкретное, оно звучит многозначительно, чуть символично, венчая трудное и местами драматическое повествование. Эта серия принадлежит к числу лучших произведений Макунайте, много работающей как в станковой, так и в книжной графике.

С конца 50-х гг. новое в воплощении современности все более сосредоточивается в эстампе. Свидетельством тому служат как вещи названных выше художников, так и многие другие произведения. Сильно выступает в эстампе молодежь — москвичи И. В. Голицын (р. 1928), Г. Ф. Захаров (р. 1926), А. В. Бородин (р. 1935), украинец Г. В. Якутович (р. 1930), ленинградец А. А. Ушин (р. 1927), литовская художница А. Скирутите (р. 1932) и другие. Хотя многое в их творчестве еще в становлении, контуры индивидуальности каждого ясны.

Люди в действии, их активность, их труд, жанрово-характерные черты жизни интересуют Г. Якутовича. Его почерк прекрасно передает пластику движений человека, их ритм — упругий, непрерывный, круговой — в листе «Аркан» (линогравюра, 1960), изображающем народный танец, или размеренный, полный усилия — в гравюре «Плотогоны» (линогравюра, 1960). А. В. Бородин удачно начал свой путь циклом линогравюр, посвященных оленеводам Севера (1961). В его вещах преобладает настроение внутренней сосредоточенности, душевный покой, в манере же — декоративность, плоскостность, подчеркнутая ритмичность цветовых пятен. В эстампах «Песня моей Родины» (линогравюра, 1961), «Далеко в конце поля» (линогравюра, 1962) и других А. Скирутите стремится соединить теплоту жизни, ее простых примет и многозначительную символику, песенное начало и жанр.

Вдумчиво, взволнованно рисует Москву И. В. Голицын. Его пейзажи интересны подробностями, в них очень сильно и чувство целого, то ощущение огромного, живущего сложной жизнью города, которое делает Голицына настоящим урбанистом — одним из немногих сейчас в нашей графике. Пробуя силы в портрете, Голицын удачно изобразил своего учителя В. А. Фаворского за работой (линогравюра. 1961). Потоки света, движение, жизнь за окнами тесной комнаты и сосредоточенная атмосфера творчества даны здесь в контрастном, но гармоничном соединении. Не нарушаемая ничем глубокая погруженность художника в свой труд и тысячи нитей, сязывающих этот труд с жизнью, — таковы смысл, концепция этого портрета.

Г. Ф. Захарова — ученика Фаворского — тоже привлекает городской пейзаж, но, в отличие от работ Голицына, в его листах как бы обнажается ритмическая структура каждого мотива, резко подчеркивается движение, таящееся в рисунке улиц, в силуэте мостов, в контурах реки. В его пейзажах, даже рисующих какую-нибудь узкую улочку, всегда есть сложное многоплановое пространство, воздух, простор; его листы отличает волевая и активная интонация. В дальнейшем в

произведениях Захарова появляются поиски общей гармонии пейзажного образа, возникает ощущение полноты жизни, изображенной в мгновения спокойствия и тишины.



Г. Ф. Захаров. Пейзаж с охотником. Гравюра на линолеуме. 1964 г

илл. 181 а



П. А. Упитис. Дубы. Из серии «Гауя». Гравюра на дереве. 1957 г

илл. 180 б

Движение, динамика составляют основное зерно и в пейзажах А. А. Ушина, объединенных в «Сюиту о проводах» (линогравюра, 1960). Он также умеет быть активным, увлечь зрителя в свой мир, показать красоту высокого неба и

стремительной чащи дождя, четкие тени сосен и снопы света из окон вечернего поезда.

Пейзаж вообще получил очень широкое развитие в конце 40-х — в 60-х гг. Художники разных поколений трудились в этом жанре. Почти в каждой республике здесь были свои достижения. Картины природы в ксилографиях латышского мастера П. А. Упитиса (р. 1899) обычно оживлены человеческим трудом. Люди осушают болота, сплавляют лес по реке; высокие возы с сеном доверху занимают пространство в его листах. Живой клубящийся штрих все превращает в единую симфонию действия, композиция емко вбирает подробную панораму земли и рек. Рядом с этими гравюрами пейзажи эстонца Г. Г. Рейндорфа (р. 1889), выполненные карандашом, кажутся бледной и филигранной миниатюрой. Но, вглядевшись в них, легко заметить богатство скромной гаммы серых тонов, с помощью которой умело воспроизведены напоенные солнцем «Жаркие дни августа» (1955) или «Вечер над озером» (1955 — 1956). Тщательно и тонко исполненные пейзажи Рейндорфа увлекают скорее своей точностью, чем эмоциональными качествами. Та же тонкость, тщательность рисунка — и в иллюстрациях художника к «Сказкам» А. С. Пушкина (графит, 1946 — 1948).

Эстонские художники-графики вносят заметный вклад и в портретный жанр. Портретисты Э. Я. Эйнманн (р. 1913) и А. Г. Бах-Лийманд (р. 1901) в конце 40-х — 50-х гг. создают свои лучшие произведения. Объективная и сдержанная манера характеристики человека Эйнманном напоминает искусство его старших коллег Г. С. Верейского, М. С. Родионова. Творческий путь художника складывается ровно; от портрета к портрету растет четкость психологического абриса модели, совершенствуется рисунок — легчайший, тонкий — в технике пастели, сепии и сангины, в меру энергичный — в технике угля. Портреты медсестры Жанны (сепия, 1955), художника В. Лойко (уголь, 1955), рыбака из Рутья (уголь, 1957, ГТГ), артистки А. Тальви (сангина, 1955) относятся к числу зрелых и лучших произведений Эйн-манна. Путь, проделанный А. Бах, не только длиннее, но и более сложен и неровен. Упорно

овладела она рисунком и различными видами гравюры. В ее портретах 30-х гг. люди нередко казались погруженными в мир своих грез, скованными смутной очарованностью. В женских и детских портретах 50-х гг. складывается иное, лирическое переживание модели, чуткость к поэтическим сторонам человеческой души, которые составляют особенность зрелого творчества художницы. Для этих работ она выбирает офортные техники. Смелые, тонко прочерченные, живые линии лиц, светлая прозрачность глаз? мягкий дышащий цвет фона — все это достигнуто здесь свободным владением разновидностями офорта.



А. Г. Бах-Лийманд. Спящий ребенок. Сухая игла. 1955 г

илл. 180 а

Со второй половины 50-х гг. в графике появляется большая группа работ, исполненных по зарубежным впечатлениям. Иные из этих работ вылились в форму вполне законченных станковых произведений. Таковы, например, серия «Северный Вьетнам» (гуашь, пастель, 1957; ГТГ) Н. А. Пономарева (р. 1918). В ней замечены многие характерные черты жизни, быта народа этой страны. Восхищение прекрасной природой, трудом людей, чуть задумчивое и созерцательное настроение преобладают здесь над остротой жанрового рассказа.

Бывая за рубежом, советские художники не могут не видеть и острых социальных контрастов. Так эстонский художник Э. К. Окас (р. 1915) — живописец, иллюстратор и гравер-станковист в своих офортных сериях «Нидерланды» (1960) и «Зарисовки из Италии» (1961), в рисунках и цветных литографиях «Париж» (1962) на фоне обычных пейзажных листов дал ряд сильных женских портретов, в которых есть смелость, тревога, настороженность, но ни тени покоя, ни светлых нот. В серии американских зарисовок (1958) В. Н. Горяева (р. 1910) точность наблюдений перерастает в публицистическую остроту. Для Горяева — художника-журналиста, умеющего в легком, чуть ироническом рисунке дать емкий образ целого общественного явления, — это закономерно. В течение всей его работы, начавшейся в 30-х гг. в журнале «Крокодил», складывалась чрезвычайная журналистская отзывчивость художника, общественная активность его творчества. Именно потому в его серии из разрозненных черточек быта, облика людей, из мимолетно набросанных пейзажей рождается зоркий, в общем доброжелательный, но очень острый репортаж. Подобно рисункам Л. Г. Бродаты, журнальные вещи Горяева чаще всего посвящены жизни за рубежом и сильны не сатирическими акцентами, но экспрессией образов, подчеркнутой их характерностью. Горяеву присуща легкая, как бы Экспромтная манера исполнения листов с артистической точностью очень подвижного и элегантного рисунка и красотой цветового пятна. Из книжных работ, которые также исполняет Горяев, лучшими его циклами стали иллюстрации к «Приключениям Тома Сойера» (тушь, перо, 1948; ГМИИ) и к «Приключениям

Гекльберри Финна» Марка Твена (тушь, перо, 1949, 1960; ГТГ, ГМИИ).

Большими успехами отмечен путь послевоенной книжной графики. Особенно яркими были достижения художников в иллюстрировании русской классической литературы. Здесь наиболее заметна была и связь с реалистическими завоеваниями книжной графики 30-х гг.

С. В. Герасимов продолжил свою работу над иллюстрированием «Дела Артамоновых» М. Горького. В его черных акварелях к этой книге, исполненных в 1938 — 1939 гг. (Москва, Музей А. М. Горького), характеристика быта, всего уклада жизни русского купечества отличалась удивительной подлинностью. В этих рисунках был найден уже в основных чертах и облик главных героев повествования. В серии цветных акварелей 1946 — 1953 гг. (ГТГ, Москва, Гос. литературный музей) отчетливее стали социальные позиции иллюстратора, бескомпромисснее его оценки. Здесь купеческий быт не только предстает во всей своей прежней подлинности, но и становится тупой рутиной жизни Артамоновых, превращается в душную атмосферу их дома, где царят душевная черствость, уродливые взаимоотношения людей.



С. В. Герасимов. Иллюстрация к роману М. Горького «Дело

Артамоновых». Черная акварель. 1938 — 1939 гг. Москва, Музей А. М. Горького

илл. 174 б

Богатая живописная палитра художника оживила картины жизни провинциального города Дремова, сделала особенно ощутимым купеческое безвкусие, внесла чуть слышную тему природы и ее красоты. Образом классической завершенности является сцена «Петр и Наталья». Показанная без тени жалости, беспощадно, аналитически, она разоблачает неблагополучие в самой сердцевине арта-моновской семьи. Разворот «Октябрь в Дремове», исполненный в 1953 г., закономерно дополнил серию. Темпераментный красочный образ революционных знамен, пылающих на фоне первого снега, остается последним впечатлением зрителя.

«Дело Артамоновых» иллюстрировал в 50-х гг. и Д. А. Шмаринов. Он стремился изобразить не только мир предпринимателей, но и растущий рабочий класс, его крепнущую революционную сознательность. Однако художнику по-прежнему ближе были творения русской классической литературы. Глубоко взволнованные, овеянные мягким лиризмом образы возникают в его рисунках к избранным произведениям Н. А. Некрасова (черная акварель, 1946; ГТГ) и к «Дубровскому» А. С. Пушкина (черная акварель, 1949; ГТГ). В 1953 г. художник приступает к созданию большой серии иллюстраций к «Войне и миру» Л. Н. Толстого (черная акварель, уголь; ГТГ). В этой работе Шмаринову пригодился весь накопленный прежде опыт. Решающим, однако, стало верное прочтение книги, понимание войны 1812 г. как великой национальной освободительной эпопеи, в которой раскрылись сила духа, патриотизм русского народа. Это составило основу серии, связало единой мыслью все разнообразие батальных, массовых, лирических, портретных сцен и листов. Шмаринов передает нравственные искания героев романа и тем следует особенностям стиля Толстого с его могучим психологическим анализом. Из всех персонажей романа художнику удалось с особенной

убедительностью изобразить Наташу Ростову, Пьера Безухова, Петю Ростова. Зритель видит Наташу счастливой девочкой, вбежавшей в комнату со стайкой детей; Наташу, исполненную светлых надежд и мечтаний («В Отрадном»), видит ее в неустанном напряжении горя, внешне неподвижную, скованную лихорадочным бегом горьких мыслей, — после смерти Болконского; видит и хлопотливой матерью и женой, и везде иллюстратор уловил повышенную жизненную активность, яркость, одаренность ее натуры, составившие ее главное обаяние. Детские мечты и первые взрослые размышления, чистота помыслов, неведение горя и близкого конца, наивность, душевное здоровье и оптимизм — составляют сложный подтекст изображения Пети Ростова перед боем. Художник делает ощутимым ход его мыслей, наполняет большим внутренним содержанием внешне статичный эпизод.

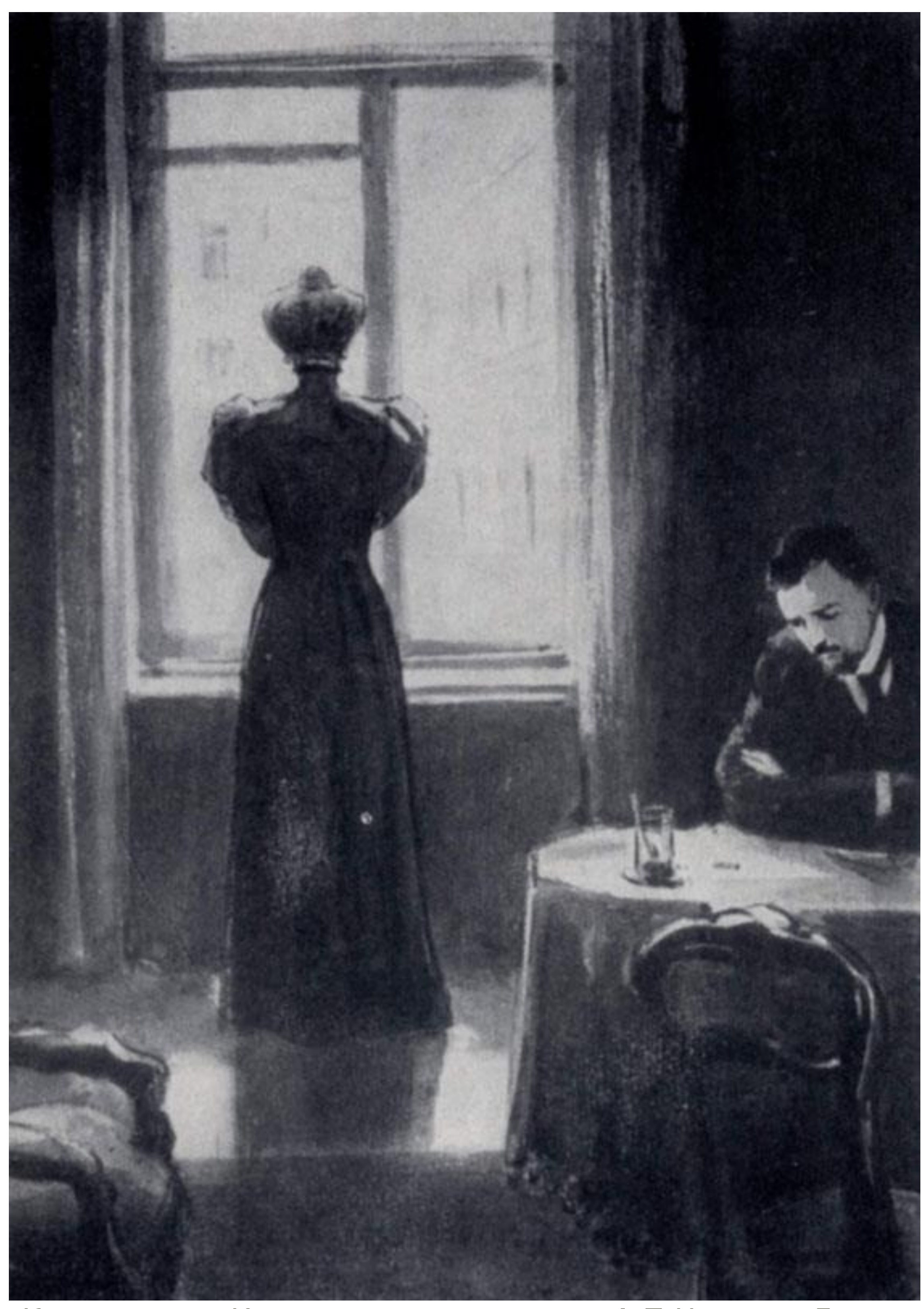


Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и

мир». Уголь, черная акварель. 1953 — 1955 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 159 б

Очень интенсивно развивается в послевоенные годы творчество Кукрыниксов-иллюстраторов. Вновь обратившись к Чехову, они выбрали на этот раз «Даму с собачкой», став чуткими интерпретаторами этой тончайшей, лаконичной и грустной повести. Они создали большой цикл (черная акварель, ГТГ), прокомментировав каждую ее страницу, и главное место в нем заняли Гуров, меняющийся под влиянием большой любви, и Анна Сергеевна — ее хрупкость, незащищенность, душевная чистота. Как бы вторым планом, эпизодически проходят люди, окружающие главных героев повести, их характеристика сдержанна — всего один-два саркастических штриха, но за ними встает та «куцая бескрылая» жизнь, бессмысленность которой впервые открывается Гурову. В цикл вошла масса живых наблюдений художников. Никогда ранее пейзаж не играл в их работах столь заметную роль. Солнечная Ялта, небольшие виды снежной Москвы и провинциального города — все это живет тонкими оттенками рассказа, полно его настроениями. Мягкий, лишенный резких контрастов, построенный на нюансах светотени рисунок гармонирует со сдержанной лиричностью повести.



Кукрыниксы. Иллюстрация к рассказу А.П.Чехова «Дама с

собачкой». Черная акварель. 1945 — 1946 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 172 б

Иллюстрации к «Фоме Гордееву» М. Горького были следующей значительной работой художников (черная акварель, 1948 — 1949; ГТГ). Кукрыниксы прослеживают весь жизненный путь, становление характера Гордеева, его отношения с людьми, его тоску и нарастающий протест. Сцена бунта Фомы Гордеева на пароходе является одним из лучших листов в серии. Контраст, на котором построен весь цикл, тут достигает своей кульминации. Художники показывают не обреченность бунта Фомы, но красоту его протеста, красоту гнева, преображающего его лицо, удесятеряющего его силу. Сейчас именно он — хозяин положения, светлый простор реки и неба подчеркивает тяжелую монолитную пластику его фигуры; недоумевающие, тупые лица купцов выражают бессилие и злобу. Манера рисунка художников стала Энергичнее, контрастнее, сильней, чем в предыдущей их серии.



Кукрыниксы. Иллюстрация к роману М. Горького «Мать». Черная акварель. 1950 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 173 б

За этим циклом последовали иллюстрации к роману М. Горького «Мать» (1950; ТТТ), к «Дон-Кихоту» Сервантеса (1949 — 1952), к «Портрету» (1951; ГРМ) и «Шинели» (1952; ГТГ) Н. В. Гоголя, к «Хождению по мукам» А. Н. Толстого (1957). Особенно сильными вышли рисунки к «Шинели», вобравшие всю горечь и смиренный трагизм этого произведения, присущий ему мрачный колорит, контраст казенного Петербурга и трепетной, жалкой человеческой жизни, раздавленной его холодным бездушием.



Кукрыниксы. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Шинель». Черная акварель. 1952 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 173 а

С окончанием войны не прекратилась деятельность Кукрыниксов-сатириков. Их карикатуры, разоблачающие тех, кто мечтает о новой войне, регулярно появлялись в журналах и на страницах газет. Подробные, с полной сатирической нагрузкой каждой детали композиции, а чаще лаконичные, они отличаются зрелым мастерством. Безукоризненное сходство и безудержно ядовитая сатирическая характеристика придают неизменную выразительность портретным образам, обычно являющимся их основой. Возросший психологизм этих образов составил характерную черту послевоенного творчества Кукрыниксов-сатириков. Художники разоблачают боннских реваншистов, международный милитаризм, как всегда, активно реагируют на политическую обстановку.

В 50-х гг. начинает выступать новое поколение иллюстраторов. Одним из самых одаренных среди них был Д. А. Дубинский (1920 — 1960). Он обратил на себя внимание иллюстрациями к книгам А. П. Гайдара — «Чук и Гек» (тушь, 1950), «РВС» (тушь, 1951) и др. Позднее в рисунках к «Дождям» С. Антонова (черная акварель, тушь, 1952) и к рассказу И. Ильфа и Е. Петрова «Тоня» (черная акварель, тушь, 1958) Дубинский искал свои пути к воплощению современности, свой подход к иллюстрированию «взрослой» советской литературы. В этих циклах художнику особенно удались женские образы — всегда естественной, понятной и в ее радостях и в тоске по родине Тони, недовольной собой и окружающими героини Антонова. Творчество Дубинского развивалось стремительно. В 1959 — 1960 гг. была создана последняя и самая зрелая работа художника — иллюстрации к «Поединку» А. И. Куприна (темпера, цветной мел).



Д. А. Дубинский. Иллюстрация к повести А. И. Куприна

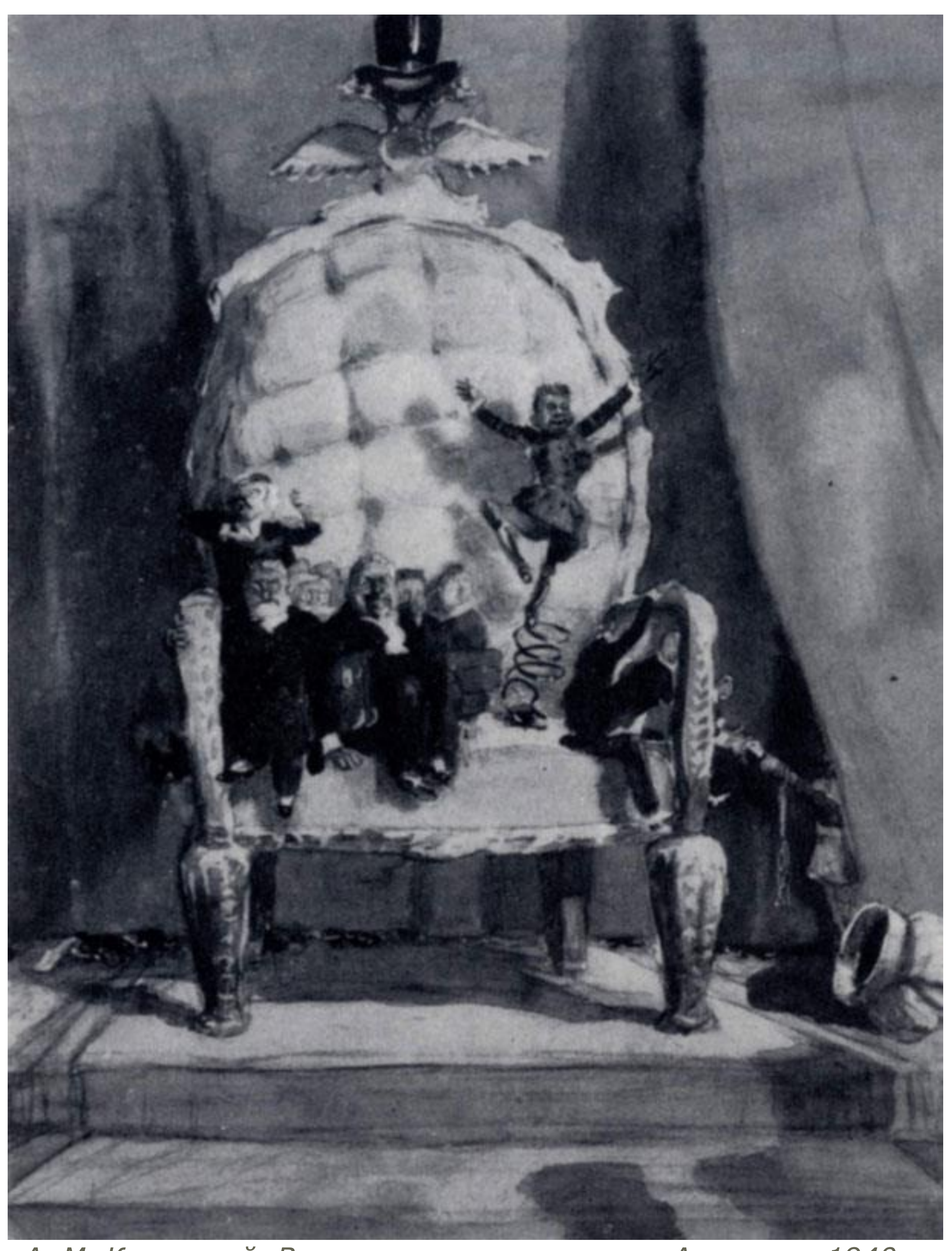
«Поединок». Темпера, цветной мел. 1959 — 1960 гг. Ленинград, Русский музей

илл. 175 б

«Поединок» был прочитан Дубинским, как повесть о человеке, задыхающемся в жестокой рутине армейщины, о его стремлении к счастью, о любви, мелькнувшей солнечным лучом в непроглядной обыденщине. В кошмарный хоровод сливаются в серии сцены армейской жизни с ее бессмысленной жестокостью, повседневным уничтожением человеческого в человеке. Большую роль играет в этой работе Дубинского цвет. Мрачные тяжелые тона преобладают в серии, лишь с появлением Шурочки краски светлеют, насыщаясь солнцем и теплом. Сплав легких, светлых тонов живописует красоту мира — в финале, изображающем дуэль и гибель Ромашова.

Одной из крупных фигур послевоенной графики, является Аминадав Моисеевич Каневский (р. 1898). Хотя он создал много интересного уже в 30-х гг., расцвет его творчества приходится на послевоенные десятилетия. В 1939 г. он сделал несколько станковых акварелей на темы сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина (Москва, Гос. Литературный музей). В них обнаружились уже многие стороны оригинального дарования Каневского — сатирическая острота, умение выразить характер, внутреннюю суть героев — даже таких причудливых, как «Карась-идеалист» или «Премудрый пескарь». Большое место в творчестве Каневского заняли иллюстрации к повестям Н. В. Гоголя. В этих иллюстрациях — и веселая улыбка, и смешные детали рассказа, и отзвук впечатлений о знойном украинском лете, но более всего здесь сатиры, обличения, сделанного на свой лад, затейливо, с выдумкой, но оттого не теряющего остроты. Простодушное и тупое чревоугодие старосветских помещиков, ничтожество Шпоньки, властная грубость его монументальной тетушки, дремучий мир ссор Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем — все это дано в гиперболических тонах и в то же время в плане полной житейской достоверности.

Увлеченность художника, его вера в реальность увиденного сквозь сатирическое преувеличение, как и яркая выдумка, отличают его веселые иллюстрации к детским книгам. Особенной известностью пользуются рисунки к «Золотому ключику, или Приключениям Буратино», исполненные (во втором варианте) в 1950 г.(акварель; ГТГ).



А. М. Каневский. Временное правительство. Акварель. 1940 г.
Москва, Третьяковская галлерея

илл. 164 а

Прекрасным образцом ранней политической графики А. М. Каневского является акварель «Временное правительство» (1940; ГТГ). Законченность манеры, чуть нарочитая красота цвета в этом листе находятся в остром сатирической! контрасте с жалким обликом его персонажей — людишек, случайно выскочивших на видное место исторической арены. Многочисленные бытовые карикатуры художника также отличаются причудливой выдумкой, юмором, выразительностью деталей. Работая в различных жанрах графики, художник обращается к разным манерам и техникам рисунка. Свободный, размашистый, чуть неуклюжий штриховой рисунок отличает его журнальные карикатуры, серебристая мягкость черной акварели преобладает в иллюстрациях к Гоголю, звонкий локальный цвет, простые линии — в иллюстрациях для детских книг.

Подобно Каневскому, многие художники обращались в эти десятилетия к творчеству Н. В. Гоголя, А. М. Лаптев (1905 — 1965), иллюстрируя «Мертвые души», дал в страничных акварелях (ГТГ) своеобразные монументальные портреты Соба-кевича, Манилова, Плюшкина — всех помещиков в момент приезда к ним Чичикова и, дополнив эту галлерею многочисленными небольшими рисунками пером, воспроизвел массу убедительнейших подробностей быта уездного городка, облик захолустной крепостнической России. М. Г. Дерегусу (р. 1904) близки светлые лирические стороны таланта Гоголя, его мягкие юмористические интонации. В такой тональности и исполнены его гравюры 1947г. (мягкий лак, акватинта) и рисунки 1950г. к «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Лучший среди них — лист, изображающий Ганну, — иллюстрация к повести «Майская ночь» (уголь, тушь, белила; Киев, Музей украинского искусства). Ее образ, выполненный бережно и смело, — один из поэтичней-ших в книжной графике. Дерегус также опытный мастер станковой графики. Среди его станковых работ значителен цикл «Украинские народные думы и исторические песни» (офорт, мягкий лак, акватинта, 1947) и отдельные пейзажные листы.

Обличительные стороны гоголевского таланта находят отклик в иллюстрациях Николая Васильевича Кузьмина (р. 1890) к «Запискам сумасшедшего» (1960). В его серии сцены возникают как мираж из легких вибрирующих линий тонкого перового рисунка, то отчетливые, цепко увиденные, набросанные чуть инфантильно, то смутные, как лихорадочные мысли Поприщина. Одной из лучших работ Кузьмина были также иллюстрации к «Левше» Н. С. Лескова (изд. 1955 г.). Здесь в сочных юмористических тонах изображен придворный мир, а небольшой портрет Левши — простой и ясный — возникает как контраст всей пестрой неурядице дворцовых сцен и эпизодов с Платовым. Кузьмину обычно принадлежит и оформление иллюстрированных им книг. Часто он уже на суперобложке представляет зрителю вереницу героев писателя, порой же стилизует облик книги в духе изданий той поры, что в ней описана. Вопросы оформления, забота о «книжности» иллюстраций играют в его творчестве заметную роль.



В. А. Фаворский. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве».
Гравюра на дереве. 1948 — 1950 гг

илл. 155

Эти проблемы всегда стоят в центре внимания и у мастеров книжной ксилографии. Содержательно решаются они в произведениях В. А. Фаворского. Период 50 — 60-х гг. — время полного расцвета и зрелости его таланта. Исполненные им в 1950 г. гравюры к «Слову о полку Игореве» отличают эпическая значительность, возвышенный строй. Как в «Слове» сквозь старинную русскую речь ощущается жар нетленных человеческих чувств, так и в гравюрах Фаворского языком, навеянным искусством Древней Руси, рассказано о вечном — о любви к Родине, женской тоске, ярости битвы, горечи поражения. Никогда ранее в циклах Фаворского не было таких сложных многофигурных сцен. Его гравюры, располагающиеся на двух страницах, вбирают бескрайние дали русской земли, картины битвы, захватывающие яростным напряжением. Небольшие сюжетные и орнаментальные гравюры сопровождают эти композиции, ведут ту же тему, варьируя ее, как в музыке, иными акцентами. Этот принцип строения серии как бы двумя потоками, из которых оба очень важны, характерен для поздних работ Фаворского.



В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Гравюра на дереве. 1954 — 1955 гг

илл. 156 а

За этим циклом последовали иллюстрации к «Борису Годунову» А. С. Пушкина (1954 — 1955). Здесь новой стала особая глубина трагедийной психологической характеристики. Немногословно, просто и жизненно убедительно очерчены герои пушкинской трагедии. Но особенно ярко показан Годунов. Листы, посвященные ему, — смерть царя Бориса, сцена с юродивым — составляют кульминацию цикла. Именно в них трагическое напряжение серии достигает своей высоты; вся масса деталей, ритмический строй, филигранный узор листов подчиняются единому замыслу, волнующе звучит тема душевных страданий Годунова. Траурные мотивы орнамента насыщают этот цикл, усиливают его драматизм.

Многозначительно и красиво оформление «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина, созданное Фаворским в 1960 — 1961 гг. Ветки лавра и кипариса, символы славы и смерти, украшающие титул издания, предвещают философский, чуть торжественный строй всего цикла гравюр. Манера художника приобретает особую пластическую красоту. Появляется подчеркнутая выразительность силуэтов, яркий контрастный цвет. При этом сохраняется ювелирная тщательность тончайших штрихов, гибко передающих все нюансы формы и освещения. Так созданы лучшие композиции серии — иллюстрации к «Скупому рыцарю», к «Каменному гостю» и другие. В гравюре «Дуэль» огромная тень разящей руки Дон-Гуана довлеет над всем, как тема судьбы, все время звучащая в этой трагедии. Кажется, что именно Эта тень, а не шпага Дон-Гуана сразила его противника; перед этой тенью становятся бессильными красочные приметы жизни, красота вещей. Маленькие гравюрки линеек, украшающих каждую полосу, — орнамент, лица миниатюрных кариатид, как всегда у Фаворского, активно дополняют большие иллюстрации. Все в книге, вплоть до мельчайшего украшения, подчинено единому стройному замыслу художника.



В. А. Фаворский. Иллюстрация к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. Гравюра на дереве. 1960 — 1961 гг

илл. 156 б



А. Д. Гончаров. Иллюстрация к рассказу Э.Хемингуэя «Рог быка». Гравюра на дереве. 1957 г

илл. 157 а

То же внимание к общим проблемам книги отличает и творчество Андрея Дмитриевича Гончарова (р. 1903). Уже некоторые из ранних его гравюр выделялись своей чеканной пластичностью (иллюстрация к «Диким людям» Вс. Иванова,

1933). В 40 — 50-х гг. созданы лучшие произведения художника. Разнообразен и велик круг изданий, иллюстрированных им. Но чаще всего это мировая классика, национальные эпосы. Стиль Гончарова построен на ярком цветовом пятне, энергичных контрастах светотени. Его композиции кратки, в них очень выразителен силуэт. Его стихия — не рассказ, не повествовательные подробности, но лаконичная пластика языка, внутренне взволнованные образы. Как почти все крупные мастера книжной ксилографии, Гончаров владеет емким символическим образом. Его гравюры к «Избранной лирике» Петрарки (1955) являются тому прекрасным доказательством. Их поэтичность рождена глубиной выражаемых чувств, их соразмерная декоративность сродни гармоничному изяществу Петрарки. Эмоционально и искусство Федора Денисовича Константинова (р. 1910), но ему свойственны более открытое, бурное изъявление чувств, романтическая окрашенность. Среди наиболее удачных работ Ф. Д. Константинова — гравюры к «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера (1943), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1952), «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1959). Но самым сильным его созданием является цикл иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» (1941 — 1957). Именно здесь, рисуя героя поэмы (гравюра на титуле), художник создает образ пламенный и мятежный, как гроза, бушующая вокруг; романтически-приподнятый стиль изображения — бурный живописный штрих, яркая светотень — адекватен созданному характеру. Константинов исполняет и большие станковые ксилографии — пейзажи, сцены сельского труда. В его серии «Колхозный труд и быт» (1947) поэтическое ощущение природы спорит с чуть нарочитой стилизацией образов людей. В позднейших гравюрах «Жатва» (1961), «Молотьба» больше эмоциональной наполненности, величавости, простоты.



А. Д. Гончаров. Шмуцтитулы к «Избранной лирике» Петрарки.
Гравюра на дереве. 1955 г

илл. 157 б №1



А. Д. Гончаров. Шмуцтитулы к «Избранной лирике» Петрарки. Гравюра на дереве. 1955 г

илл. 157 б №2

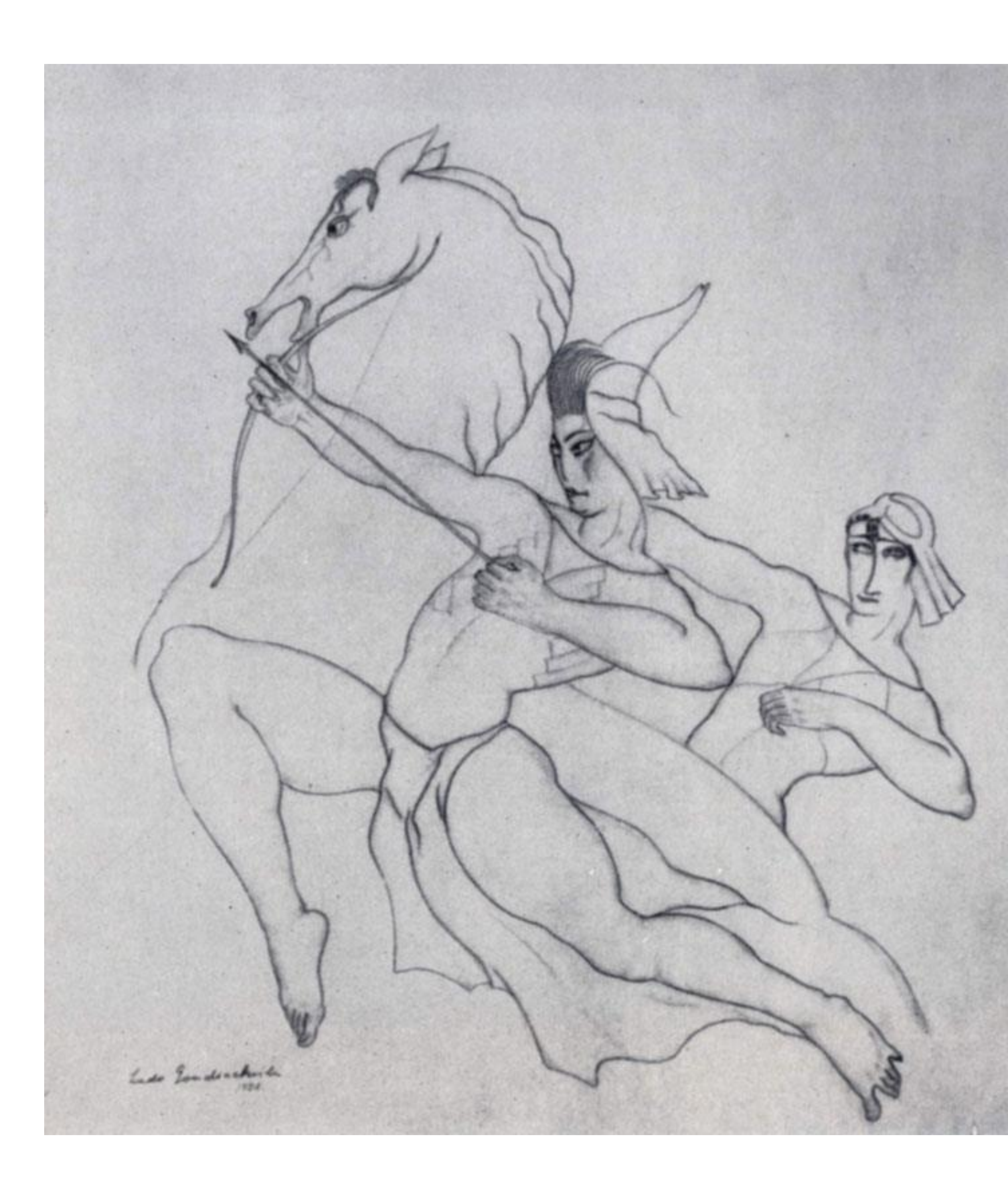


С. С. Кобуладзе. Иллюстрация к поэме Шота Руставели «Витязь в

тигровой шкуре». Тушь, гуашь, белила. 1935 — 1937 гг. Москва, Третьяковская галлерея

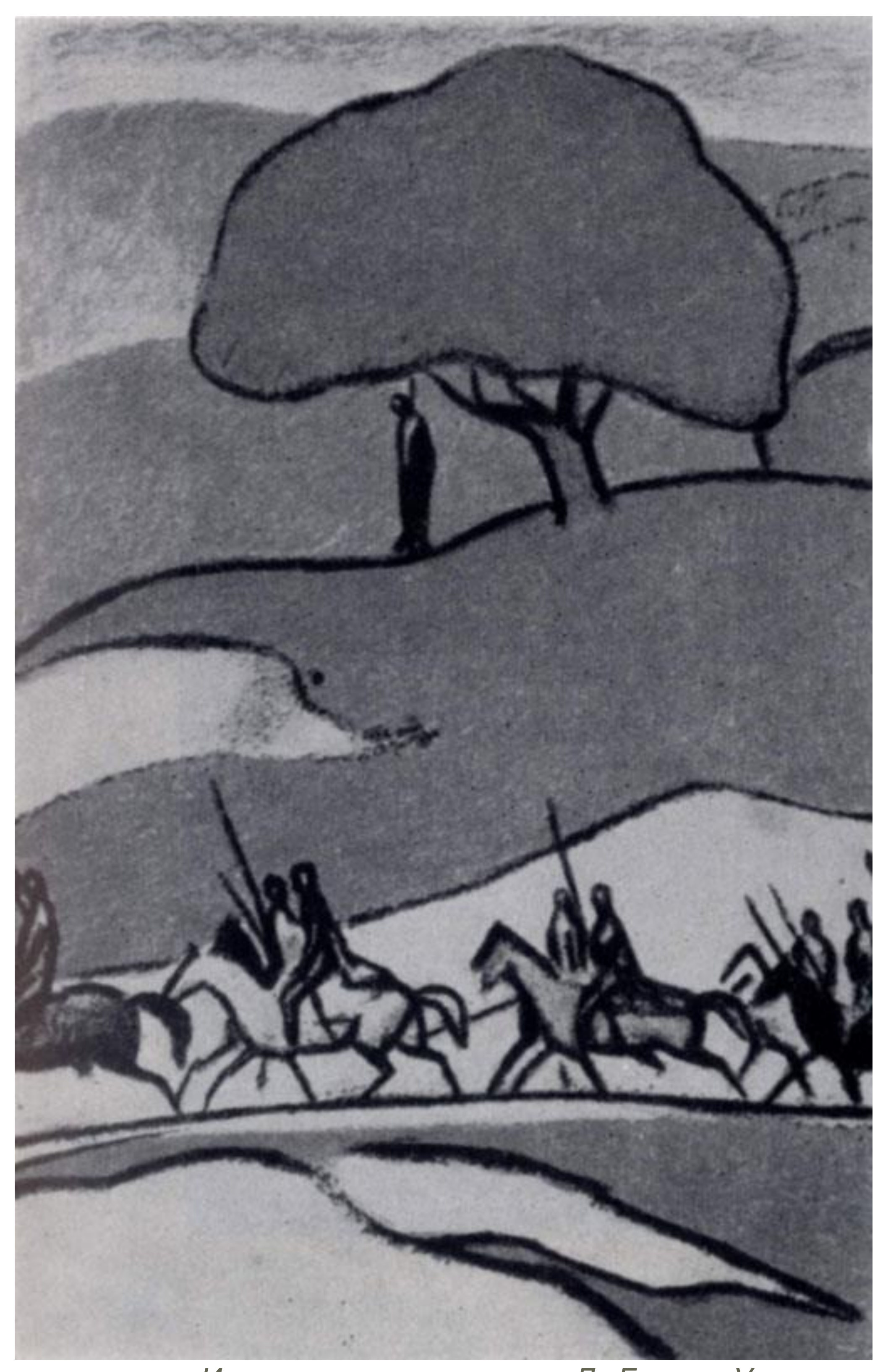
илл. 178 б

В рассматриваемый период было создано много иллюстраций к народным эпо-сам, к произведениям классиков братских национальных литератур. Еще в 30-е гг. самыми значительными среди работ этой группы были рисунки С. С. Кобуладзе (р. 1909) к «Витязю в тигровой шкуре» Ш. Руставели (тушь, гуашь; ГТГ и Музей искусства народов Востока) и иллюстрации И. М. Тоидзе (р. 1902) к этому же произведению (тушь). Сейчас в этой области активны молодые художники. Литографии Т. Л. Кубанейшвили (р. 1924) к «Вдове Отаровой» И. Чавчавадзе (1957) отличаются тщательностью психологической характеристики, подробным и законченным рисунком. Его же гравюры к «Поэмам» Важа Пшавела захватывают суровым драматизмом, сильными характерами героев. Силу и мужество воспевает и художник А. М. Бандзеладзе (р. 1927) в иллюстрациях к «Песням об Арсене» (1957), исполненных маслом на бумаге в ярких, смелых красочных сочетаниях; интересны и его иллюстрации к роману Л. Готуа «Удел героев» (1960). Тяжелые картины прошлого Армении встают в рисунках Г. С. Ханджяна (р. 1926) к книге «Раны Армении» Х. Абовяна (тушь, акварель, 1958; Ереван, Картинная галлерея Армении). Нередко обращаясь в 50 — 60-х гг. к графике, Ханджян становится художником драматической темы в иллюстрации.



В. Д. Гудиашвили. Охота. Рисунок пером. 1926 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 179 а



А. Бандзеладзе. Иллюстрация к роману Л. Готуа «Удел героев».
Гуашь. 1960 г

илл. 179 б



Н. Н. Жуков. Дорога на фронт. Тушь, перо. 1943 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 168 б

Иллюстраторами советской литературы выступают О. Г. Верейский (р. 1915), Н. Н. Жуков (р. 1908), А. И. Резниченко (р. 1916). Их внимание привлекают книги, посвященные Великой Отечественной войне. Многочисленные фронтовые зарисовки Н. Н. Жукова — жанровые сцены, портретные, пейзажные листы — отличались естественной интонацией, зоркостью наблюдений. В работе над ними накапливался тот художественный опыт, который получил реализацию в рисунках и акварелях к «Повести о настоящем человеке» Б. Н. Полевого (1950). Многолетней работой Жукова является

создание рисунков, посвященных В. И. Ленину, а также рисунков детской тематики.

Среди произведений украинского художника А. И. Резниченко интересны рисунки к книге О. Гончара «Земля гудит» (уголь, мел, 1951); они воспевают смелость и стойкость юных патриотов в годы Великой Отечественной войны.

О. Г. Верейский особенно последователен в своем обращении к советской литературе. Первой значительной его работой были иллюстрации к «Василию Теркину» А. Т. Твардовского, созданные в основном в годы войны (1942 — 1948, тушь, подцветка; Москва, Гос. Литературный музей). Как фронтовые впечатления писателя были положены в основу поэмы, так и фронтовые зарисовки составили материал иллюстраций к ней. В позднейших работах — иллюстрациях к «Разгрому» А. А. Фадеева (тушь, акварель, 1949; ГТГ, ГМИИ), журнальных рисунках — окрепли мастерство композиции, свободный и точный рисунок О. Верейского. Но лишь в серии иллюстраций к «Тихому Дону» М. А. Шолохова (черная акварель, 1951 — 1952; ГТГ, ГРМ) эти качества соединились с мастерством характеристики людей. Лучшую часть серии составляют листы, посвященные Григорию Мелехову. Он наиболее тщательно и взволнованно обрисован художником. От первого напоенного солнцем и радостью листа, изображающего встречу с Аксиньей, до последней композиции, где все разбито и сломано в судьбе Григория, проходит извилистый путь шолоховского героя, показанный художником с той же правдивостью, что и на страницах романа. Богато разработанная тональность акварелей, подобно колориту в живописи, создает эмоциональную окраску сцен, пейзаж акцентирует ее в лучших листах. Многочисленные рисунки, акварели, литографии, исполненные в результате зарубежных поездок, образуют еще один интересный раздел в творчестве О. Верейского.



О. Г. Верейский. Иллюстрация к роману М. А. Шолохова «Тихий

Дон». Черная акварель. 1951 — 1952гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 175 а

Самостоятельной и богатой достижениями областью графики стала иллюстрация к детским книгам. Ее ветераны — Владимир Михайлович Конашевич (1888 — 1963) и Владимир Васильевич Лебедев (р. 1891) постоянные иллюстраторы книг К. И. Чуковского, С. Я. Маршака. Затейливый и декоративный стиль В. М. Кона-шевича, связанный в своих истоках с «мирискуснической» традицией, обладал необходимой легкостью и занимательностью. Работы В. В. Лебедева, оставившего позади ранние супрематические поиски, отличаются фактурной выразительностью, тщательным рисунком, чуть наивным и радостным любованием красотой материального мира. Детям было отдано веселое и доброе искусство анималиста, мастера цветной литографии Евгения Ивановича Чарушина (1901 — 1965); много работают в детской книге сказочник Ю. А. Васнецов (р. 1900), стилизующий свои яркие нарядные рисунки в духе русского народного искусства, знаток леса В. И. Курдов (р. 1905) и другие художники. Их усилиями детская книга приобрела подлинно художественный облик. В ее оформлении сочетаются познавательный и эстетический моменты, яркие образы, созданные иллюстраторами, несут детям первое познание жизни.



В. М. Конашевич. Иллюстрация к «Английским песенкам» в пересказе С. Я. Маршака. Акварель, тушь. 1956 г

илл. 163

Послевоенные годы поставили новые задачи перед искусством плаката. Большие перспективы роста нашей страны, определенные Коммунистической партией, напряженная общественная жизнь этих лет потребовали активности плакатистов, расширения и новых качеств художественной агитации. Вместе с тем отрицательное влияние культа личности сказывалось на работе плакатистов, вело к поверхностной приглаженной трактовке жизни в их произведениях. Лишь во второй половине 50-х гг. плакатное искусство начало избавляться от этих тенденций, определились признаки его подъема и оживления, поиски свежих художественных решений.



В. С. Иванов. Пьем воду родного Днепра, будем пить из Прута, Немана, Буга! Плакат. 1943 г

илл. 170

Ведущими плакатистами становятся в этот период Виктор Семенович Иванов (р. 1909), Алексей Алексеевич Кокорекин (1906 — 1959), Виктор Борисович Корец-кий (р. 1909). Это поколение художников, выступивших в плакате в 30-х гг. и сформировавшихся в крупных мастеров этого искусства в годы Великой Отечественной войны. Особенно активна работа В. С. Иванова. Его плакаты сильны правдивой характеристикой людей, жизненностью героев. Потому в его листах вполне уместен пластичный, объемный рисунок, довольно подробный, хотя и всегда обобщенный по контуру. Как присяга, торжественно и просто прозвучал в 1943 г. один из сильнейших плакатов Иванова — «Пьем воду родного Днепра...». К числу лучших его вещей относится и лист «5-летку в 4 года выполним!» (1948). Изображая сталевара, художник в выражении его лица сумел передать столько увлечения своим трудом, такой душевный подъем, что плакат приобрел активность, заразительную силу воодушевляющего примера. Из многочисленных позднейших работ художника, всегда касающихся важных и ответственных тем, выделяются плакаты о борьбе за мир: «Мир отстоим. Войне говорим: нет!». (1953), «На всей планете, товарищи люди. ..» (1958).



А. А. Кокорекин. За Родину! Плакат. 1942 г

илл. 167 а



В. Б. Корецкий. Воин Красной Армии, спаси! Плакат. 1942 г

илл. 167 б

В историю советского плаката прочно вошли лучшие произведения А. А. Коко-рекина и В. Б. Корецкого. Плакат последнего «Воин Красной Армии, спаси!» (1942), исполненный способом фотомонтажа, своей глубокой драматичностью вызвал волну откликов в годы Великой Отечественной войны. Радостный, энергичный образный строй, звонкий активный колорит отличают послевоенные работы А.[А. Кокорекина. В его творчестве большое место занимали плакаты, посвященные Советской Армии и Флоту, молодежи, спорту. Торжественный, утверждающий, праздничный характер имеет триптих «Да здравствует наш победоносный рабочий класс!..», созданный им к 30-летию Октября. Величаво рисуются фигуры рабочего, воина-танкиста и колхозницы на фоне огромных красных фигур, символизирующих революционный народ в 1917 г. Два плана — условный и реальный, две группы образов органически сопоставлены здесь. В этом сопоставлении раскрывается содержание плаката, обобщающего 30-летний путь, пройденный Советской страной от полулегендарных подвигов революции до спокойной уверенности, завоеванной свободы сегодняшнего дня.

В эти годы регулярно работают в плакате также Н. Н. Ватолина (р. 1915), В. И. Говорков (р. 1906), К. К. Иванов (р. 1920), украинский художник В. Н. Кармазин (р. 1917) и многие другие мастера. Их плакаты посвящены борьбе за мир, молодежи и детям, торжественной теме завоевания космических пространств и более всего — труду советских людей. При всех трудностях развития плаката этих лет складываются индивидуальные черты стиля его художников, существуют разные грани воплощения важнейших политических тем. Во второй половине 50-х гг. и позднее в плакатное искусство приходит молодежь — Н. И. Терещенко (р. 1924), принесший в эту область необычайную живописность решений, О. М. Савостюк и Б. А. Успенский, работающие совзшстно, умеющие находить лаконичные и нестандартные образы, Н. П. Чарухин, автор плаката «Пусть всегда будет небо!..» (1961), быстро завоевавшего признание.

Традиции «Окон ТАСС» были продолжены в агитплакатах. Их выпуск начался в Москве в 1956 г., а впоследствии был налажен и во многих республиках. В Ленинграде, тоже с 1956 г., возобновился выпуск «Боевого карандаша». Ведущее место в нем заняла бытовая сатира.

В этом деятельность «Боевого карандаша» смыкается с повседневной практикой сатирических журналов, которые издаются ныне почти во всех союзных и автономных республиках. Бытовая сатира в журналах начала быстро развиваться со второй половины 50-х гг. в общественной атмосфере, сложившейся после XX съезда КПСС. В первое же послевоенное десятилетие лучшие произведения карикатуристов журналов и газет создавались на международные темы. Единая цель — борьба за мир — объединяет все разнообразие произведений мастеров политической графики.



Б. Е. Ефимов. «Денежки, которые плакали». Карикатура для газеты «Известия». 1949 г

илл. 165 б

Большой активностью в этой области отмечена деятельность Ю. А. Ганфа (р. 1898), К. С. Елисеева (р. 1890), Б. Е. Ефимова и других. Искусство Ефимова по-прежнему живет в ритме текущего дня, отличается злободневностью и остроумием. Стоит, например, посмотреть, как важно, презрительно и злобно взирает дядя Сэм на людишек, замысловато изогнувшихся перед ним, образуя слово НАТО, чтобы ощутить наглядность выдумки и своеобразный лапидарный и резкий стиль Ефимова («Заокеанский босс в Западной Европе», 1957). В активности, повседневной готовности Ефимова к сатирическому выступлению кроются обновляющие истоки его творчества. Ю. А. Ганф работает преимущественно в журнале. Он развивает жанр изорассказа, нередко многокадрового, с подробным сопровождающим текстом. Получается своего рода международный фельетон, занимательный и обличительный одновременно. Наблюдательность, резкая непримиримая интонация отличают карикатуры К. С. Елисеева.

Большую роль в бытовой карикатуре играет юмористическое направление. Его ветераном, мастером юмора многообразнейших оттенков был К. П. Ротов (1900 — 1959). На 50-е гг. падает последний, весьма плодотворный период его творчества. Он умел и остроумно высмеять зло, и показать его нелепость, неорганичность в нашем быту, и пошутить в рисунке, и самозабвенно, подробно, изобретая массу деталей, рассказывать. Светлая доброжелательность к людям отличала его талант. Смеясь, он не только развлекал, но и воспитывал. В близком к Ротову направлении работает И. М. Семенов (р. 1906), ставший сейчас одним из ведущих художников бытовой темы в журнале «Крокодил». Юмористическое направление привлекает и многочисленную молодежь. Ей близки традиции искусства К. П. Ротова, В.Н.Горяева, Л. В. Сойфертиса, она настойчиво ищет и собственные пути в нелегком искусстве журнальной публицистики.

Много прекрасных произведений создано мастерами рисунка и гравюры. Богатые реалистические традиции сложились во

всех видах советской графики. Но смысл ее сегодняшнего дня — в новых завоеваниях. Искусство живое и актуальное, графика все глубже входит в народный быт, приобретает все новых ценителей. Ее роль в культуре будущего, бесспорно, будет велика.

Декоративно-прикладное искусство

И. Бибикова (1917-1945 гг.) И. Рязанцев (1945-1965 гг.)

В предоктябрьский период в большинстве областей художественной промышленности царила беспринципная эклектика. Традиции русского декоративного искусства сохранялись только в некоторых видах народного творчества, но конкуренция машинного капиталистического производства вела крестьянские промыслы к вырождению и гибели. После Октябрьской революции начался процесс возрождения и в этой области. При отделе ИЗО Наркомпроса создается подотдел художественной промышленности. В Москве, Ленинграде и других крупных городах открываются художественно-промышленные мастерские и школы, специальные музеи, устраиваются диспуты, лекции и конференции, посвященные прикладному искусству. По-новому осмысливается роль и значение этого искусства, призванного удовлетворять жизненные и эстетические потребности людей, внедрять художественную культуру в быт и сознание широких народных масс.

Если до Октябрьской революции декоративным искусством увлекались лишь отдельные художники, создававшие в основном уникальные произведения, то теперь интерес к нему охватывает большой круг творческих работников. Наряду с мастерами прикладного искусства к художественной промышленности обращаются живописцы, скульпторы и графики самых различных направлений. Увлеченность революционными идеями и новые широкие возможности, которые раскрывала перед художниками революция, породили высокий творческий подъем, помогавший даже в тяжелые годы гражданской войны и разрухи создавать прекрасные

произведения, наполненные живым дыханием героической эпохи. В процессе столкновения различных взглядов, в страстной борьбе за новое складывались тогда многие из тех общих художественных законов, которые лежат в основе и современных эстетических воззрений на декоративное искусство. В противовес эклектике и украшательству в качестве критерия прекрасного выдвигались целесообразность и красота простых функционально оправданных форм. Особое значение придавалось их архитектонике, пропорциональным соотношениям, умению раскрыть художественные возможности материала. В соответствии с таким пониманием прекрасного и художник в промышленности мыслился не как декоратор, а как художник-конструктор. Эти идеи подробно разрабатывались теоретиками так называемого «производственного искусства», обсуждались на ряде дискуссий, широко освещались в печати.

Однако разоренная за годы гражданской войны и интервенции Советская страна не имела технической базы для осуществления этих идей в массовом производстве. Наряду с экономическими причинами внедрению новых прогрессивных тенденций в творческую практику мешали разногласия, существовавшие между самими художниками. С одной стороны, во многих производствах еще царили эклектика и украшательство — печальное наследие прошлого. С другой стороны, отрицательную роль играла деятельность некоторых представителей крайних «левых» течений, стремившихся найти в «производственном искусстве» выход из этого тупика, в который завел их формализм. Но в борьбе с рутиной производства и «левыми» перегибами подлинные художники умели находить свои интересные творческие пути, создавать произведения высокого художественного звучания.

Одним из наиболее значительных художественных явлений этого времени были изделия Государственного фарфорового завода в Петрограде (бывш. Императорский завод, ныне завод им. М. В. Ломоносова), превращенного после революции в своеобразную творческую лабораторию, перед которой стояла задача производить «агитационный фарфор высокого

революционного содержания». На заводе образовался сильный коллектив, где вместе с художниками прикладного искусства работали скульпторы, живописцы, графики, каждый из которых обладал характерным авторским почерком. Ценность работ этого коллектива заключается в той глубокой искренности и творческом горении, с которыми его участники стремились воплотить в своих произведениях колорит эпохи и мечту о прекрасном будущем, бывшую в те годы неотъемлемой частью действительности.

В росписи фарфоровых изделий завода значительное место занимают портреты революционных деятелей, сюжетные композиции на революционные темы, агитационные лозунги, советская эмблематика, геральдика и монограммы. Примерами таких произведений могут служить блюдо с надписью «РСФСР» Сергея Васильевича Чехонина (1878 — 1937), где художник превращает шрифт в изысканный орнаментальный узор, его же «Балтийский флот», декоративные тарелки с лубочно-красочными росписями и лозунгами Александры Васильевны Щекотихиной (р. 1892), работы Зинаиды Викторовны Кобылецкой (р. 1890) и других художников. Отдельные заказы выполнялись и приглашенными мастерами, как, например, К. Пет-ровым-Водкиным, В. Конашевичем, А. Самохваловым, Г. Нарбутом, М. Добужинским.



С.В.Чехонин. Юбилейное блюдо «РСФСР». Государственный

фарфоровый завод в Петрограде (ныне завод им. М.В.Ломоносова). 1918 г. Москва, Музей керамики в Кускове

илл. 182 а



Р. Ф. Вильде. Юбилейное блюдо. Государственный фарфоровый

завод в Петрограде (ныне завод им. М. В. Ломоносова). 1921 г. Москва, Музей керамики в Кускове

илл. 182 б

Завод выпускал также прекрасные образцы мелкой пластики. В 1919 г. здесь выполнялись скульптурные портреты деятелей революции, как, например, бюсты Карла Маркса и Карла Либкнехта работы Василия Васильевича Кузнецова (1882 — 1923). Ему же принадлежит и фигура «Красногвардеец» — произведение, ярко отразившее героическую романтику первых послеоктябрьских лет. Ученица Кузнецова Наталия Яковлевна Данько (1892 — 1942) создала целую галлерею образов людей, рожденных революцией: «Партизан в походе», «Матрос», «Работница-агитатор» и другие. Роспись, автором которой была сестра скульптора — Е. Данько, прекрасно гармонировала с формой изделий и подчеркивала их декоративную выразительность. Пробовали свои силы в мелкой пластике также другие художники и скульпторы. Б. Кустодиев создал статуэтки «Гармонист» и «Плясунья» с характерными для него яркими колоритными образами. А. Матвееву принадлежит несколько обнаженных женских фигурок, в которых он очень интересно использовал замечательные пластические возможности фарфора как материала.



В. В. Кузнецов. Красногвардеец. Государственный фарфоровый

завод в Петрограде (ныне завод им. М.В.Ломоносова). 1918 г. Москва, Музей керамики в Кускове.

илл. 183 а



Н. Я. Данько. Чернильница «Жница». Государственный фарфоровый завод в Петрограде (ныне завод им. М. В. Ломоносова). 1918 г. Москва, Музей керамики в Кускове

илл. 183 б

Изделия Государственного фарфорового завода получили широкое признание во всей Европе и с неизменным успехом экспонировались на многих советских и зарубежных выставках. В 1917 — 1921 гг. это был едва ли не единственный завод, где шла напряженная творческая работа, хотя и там художественные изделия составляли всего 10 — 15 процентов общей продукции. Большинство других предприятий, даже таких основных отраслей промышленности, как фарфоровая, стекольная и текстильная, не имели для подобной работы необходимой производственной базы.

В более широком масштабе художественная промышленность начинает восстанавливаться после окончания гражданской войны, но сначала значительная часть массовой продукции выпускается по старым образцам. Однако уже в первой половине 20-х гг. начинаются поиски новых форм. Так, на комбинате «Трехгорная мануфактура» художник Оскар Петрович Грюн (1874 — 1935) создает орнаментальные узоры из деталей машин, хотя и решает эти узоры в традиционных композициях текстильного рисунка. Более решительно отходят от выработанных композиционных схем художницы Любовь Сергеевна Попова (1889 — 1924) и Варвара Федоровна Степанова (1893 — 1958), по чьим эскизам были выполнены на Первой ситценабивной фабрике ткани с крупным смело и динамично построенным геометрическим орнаментом, который выглядит современным и в наши дни.

Эти первые попытки ввести новые мотивы в текстильные узоры, найти новые формы их композиционного решения, были вполне закономерны. Но в конце 20-х гг. в текстильном рисунке появляются уже другие тенденции. Предприятия начинают выпускать носильные ткани с сюжетными изображениями на такие темы, как коллективизация, электрификация, причем выполненными в характере станковых картин, гравюр и плакатов без всякого учета особенностей материала и назначения изделий. Это вызвало справедливые нарекания потребителей и критику в печати. В результате последовало постановление Совнаркома о недопустимости выработки тканей с неуместными рисунками,

профанирующими большие идеи, придающими им пародийный характер. Явления, которые мы рассмотрели на примерах фарфорового и текстильного производства, возникали в различных вариантах в других областях художественной промышленности 20-х — начала 30-х гг.

К концу 30-х гг. текстильная, керамическая, стекольная промышленность приобретает уже более прочную производственную базу. Из ассортимента постепенно начинают исчезать устарелые образцы. На заводы и фабрики приходят новые кадры молодых художников, получивших специальное образование в советских школах и вузах. В фарфоровой промышленности развертывается серьезная работа над формами массовых изделий. На Ломоносовском заводе художественный руководитель Николай Михайлович Суетин (1897 — 1954) создает интересные сервизы «Крокус» и «Интурист», в основе которых лежат простые геометрические объемы. По эскизам С. Г. Яковлевой (р. 1910) выполняются сервизы «Тюльпан» и «Лотос». На Конаковском фаянсовом заводе в те же годы много и плодотворно работает над формами посуды художница В. Г. Филянская (р. 1900).

В росписях конца 30-х — начала 40-х гг. основное место занимают близкий к формам природы цветочный орнамент и мотивы народного искусства. Однако, За исключением отдельных удач в работах Ломоносовского завода, эти росписи страдают перегруженностью узоров, нередко покрывающих всю поверхность вещи. Наряду с орнаментальными выполнялись и сюжетные композиции, причем некоторые из них, как, например, работы А. В. Воробьевского (р. 1906), отличались виртуозной тонкостью рисунка. Однако украшаемые ими изделия также часто страдали перегруженностью декором.



С. Г. Сотников. Черный лебедь. Завод фарфора в Дулеве. 1940 г

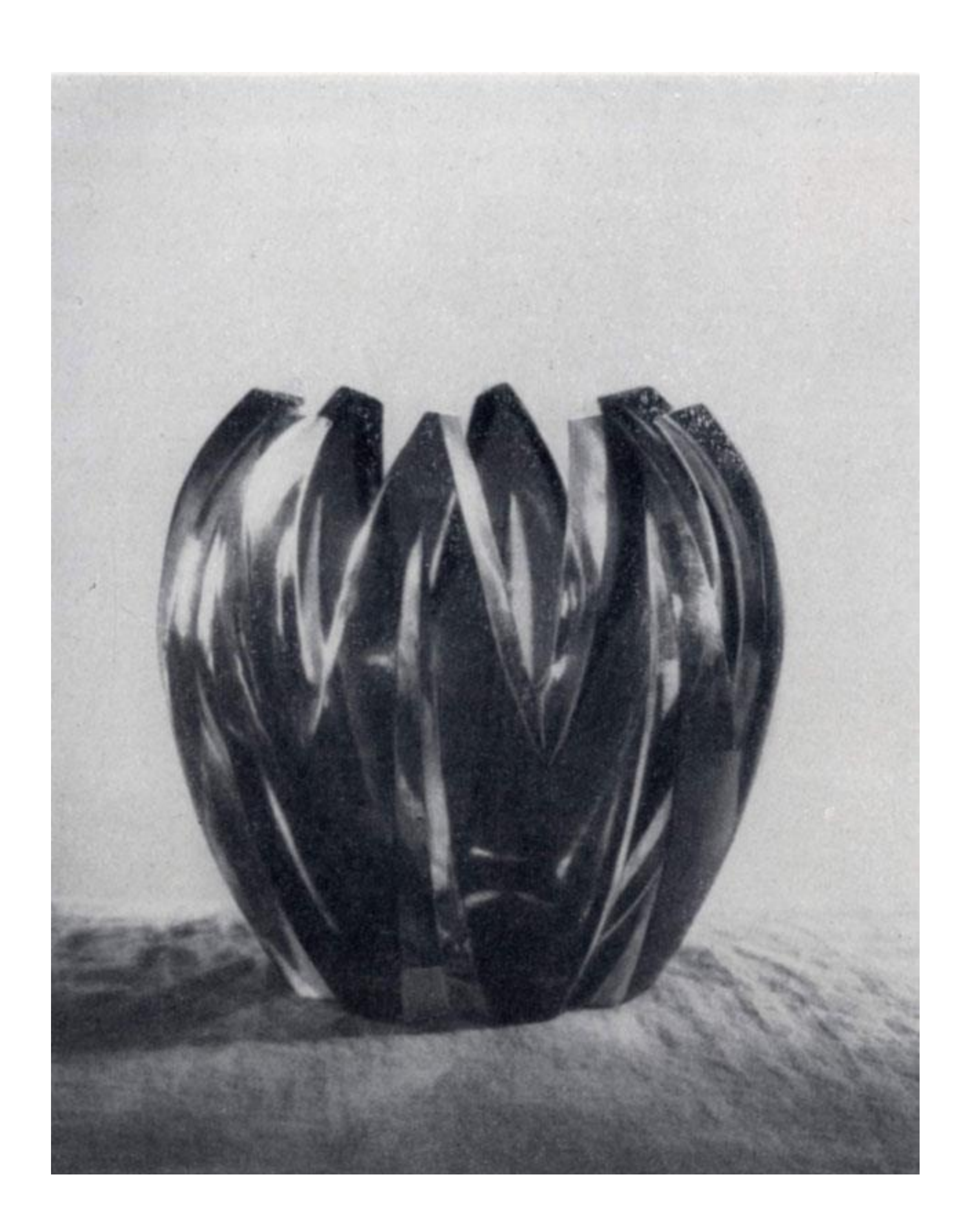
илл. 186 б

Широкое развитие получает мелкая пластика. На Ломоносовском заводе Н. Я. Данько создает многофигурные композиции «Папанинцы» и «Обсуждение Конституции в Узбекистане». На Дулевском заводе по моделям Алексея Георгиевича Сотникова (р. 1904) и Павла Михайловича Кожина (р. 1904) изготовляются выразительные анималистические скульптуры и жанровые сценки. С. М. Орлов делает для Дмитровского завода своеобразные гротескные фигурки (серия «Цирк»). Широкая и разнообразная деятельность развертывается также на фаянсовом заводе в Конакове, где исполняются детские фигурки Марии Петровны Холодной (р. 1903), анималистические скульптуры И.Е.Ефимова, монументальные композиции И. Г. Фрих-Хара. Многие из этих произведений интересны, талантливы, мастерски выполнены, но здесь в большинстве случаев уже утеряна та органичная связь с современностью, которая была свойственна мелкой пластике первых послеоктябрьских лет. Даже в произведениях Н. Я. Данько, сделанных, казалось бы, на очень актуальные для своего времени темы, ощущается элемент рассудочной надуманности, совершенно чуждый ее ранним работам.

В текстильном производстве основное место снова занимают орнаментальные узоры. Возрождаются традиции русского ситценабивного и узорного жаккардового ткачества. Видную роль в этом играют старые опытные мастера. Молодые художники в своих творческих исканиях обращаются к наследию народного искусства и русского классицизма. На предприятиях складываются новые кадры талантливых мастеров, многие из которых, как, например, С. М. Аганян (1900 — 1958), М. В. Хво-стенко (р. 1902) и ряд других художников, вскоре занимают ведущее место в текстильной промышленности.

К концу 30-х — началу 40-х гг. оживляется творческая деятельность и в стекольном производстве. Развертывается работа по усовершенствованию алмазной грани и матовой

гравировки, возрождается забытая технология отделки изделий «венецианской нитью». Привлекаются квалифицированные художники и мастера. По предложению писателя А. Н. Толстого, скульптора В. И. Мухиной и профессора Н. Качалова при зеркальной фабрике в Ленинграде открывается экспериментальный цех художественного стеклоделия. Горячее участие в его работе принимает сама Мухина, создавшая оригинальные по форме и цветовому решению вазы и другие произведения. Интересные вещи выполняются также по проектам Алексея Александровича Успенского (1892 — 1941).



В. И. Мухина. Ваза «Астра» Кремлевского сервиза. Завод художественного стекла в Ленинграде. 1941 г

илл. 188 а

Творческая атмосфера, которую можно наблюдать в то время во всех областях художественной промышленности, носит уже иной, чем в 20-е гг., характер. Исчезают противоречивые тенденции различных художественных направлений. Особенно большое внимание начинают уделять рисункам с натуры, на основе которых создаются орнаментальные узоры, а также освоению художественного наследия. В этот период создается еще немало прекрасных произведений, однако в декоративных композициях все чаще встречаются эклектические решения и все сильнее сказывается тенденция помпезности и излишнего украшательства, получившие особенное развитие в конце 40-х — начале 50-х гг.

Параллельно с восстановлением художественной промышленности шел и процесс восстановления народных промыслов, находившихся накануне Великой Октябрьской социалистической революции в состоянии глубокого упадка. Уже в первые послеоктябрьские годы, в тяжелых условиях голода, блокады и разрухи, Советское правительство уделяет большое внимание вопросу сохранения и развития своеобразных художественных традиций искусства различных народов, входящих в наше многонациональное государство. Начавшееся еще в 1917 г. кооперирование кустарей постепенно охватывает почти все крупные очаги народного искусства союзных республик. В широких масштабах проводится профессионально-техническое обучение мастеров. Для популяризации народного искусства у нас и за рубежом организуется ряд выставок, пользующихся неизменным успехом. Среди них одной из первых была устроенная в Москве, в залах Исторического музея, выставка «Крестьянское искусство» (1921).

В 20-х — начале 30-х гг. опытные мастера были привлечены к работе в артелях и передавали молодежи свои знания.

Огромные события, переживаемые в те годы нашей страной, не могли не отразиться на их работе, не породить новых художественных явлений. Яркий тому пример — миниатюрная роспись на лаковых изделиях, развивавшаяся на основе бывших иконописных мастерских в Палехе, Мстёре и Холуе. После революции вместе с естественным угасанием иконописного промысла, изделия которого не находили больше спроса, должны были, казалось, погибнуть также и его веками выработанные художественные традиции. Но Советское правительство, по достоинству оценив изумительное искусство палехских мастеров, помогло им, как отмечал А. В. Луначарский, «выйти из душившего их материального кризиса, из старых, затхлых форм их труда и из обветшалой тематики». Палешане освоили новый вид производства — роспись лаковых изделий на папье-маше бытового и декоративного назначения. Технологию они заимствовали у федоскинского промысла, но вместо характерной для него масляной живописи применили свою традиционную технику росписи темперой. Развитие палехской миниатюры в 20-х — начале 30-х гг. идет стремительными темпами. Стиль ее освобождается от более поздних наслоений 19 в. Мастера ищут вдохновения в высоких традициях, складывавшихся еще в период расцвета русской иконописи, но вносят в свое творчество новое содержание, новое мироощущение. Революционные события, литературные и фольклорные сюжеты, картины крестьянского труда и отдыха, пейзажи, лирические, любовные сцены получают в их работах глубоко своеобразное претворение. В декоративно-изысканной трактовке изобразительных и орнаментальных мотивов, в блестящем умении строить сложные многофигурные композиции, где все проникнуто единым певучим ритмом, чувствуется та же большая, веками выработанная художественная культура, что и в виртуозной технике выполнения. Тонкое чутье прирожденных декораторов помогло палешанам прекрасно сочетать свои живописные композиции с формами изделий и интересно использовать те новые творческие возможности, которые давала роспись на папье-маше. В художественное решение этой росписи они включили как важный компонент черную лаковую

поверхность, на фоне которой все цвета приобрели особую глубину и насыщенность, заискрились и засверкали как драгоценные камни. Ощущение драгоценной ювелирной вещи еще подчеркивалось разделкой деталей тонкой золотой штриховкой и изящным оригинальным обрамлением, выполненным, так же как и штриховка, твореным золотом.



И. И. Голиков. Игорь к Дону войско ведет. Темпера. 1932 — 1933 гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 184 а



И. В. Маркичев. Декоративная тарелка «Жнитво». 1933 г. Палех, Музей палехского искусства

илл. 185 б

В рамках общих стилистических средств работы каждого из палехских мастеров отличаются яркой индивидуальностью. Страстные, полные стремительной динамики живописные композиции Ивана Ивановича Голикова (1887 — 1937) и спокойные, уравновешенные, ритмически организованные росписи Александра Васильевича Котухина (1886 — 1961) или Ивана Васильевича Марковича (1883 — 1955); характерные для последних сочетания ярких насыщенных тонов и благородный серебристо-перламутровый колорит живописи И. М. Баканова (1870 — 1936); романтически-эмоциональное творчество И. П. Вакурова (р. 1886) или Д. Н. Буторина (1891 — 1960) и обобщенные символические образы Н. М. Зиновьева (р. 1888) — уже в самом этом богатстве ярких творческих индивидуальностей сказывается высокая художественная одаренность палехских мастеров. Их произведения получают широкое признание, пользуются огромным успехом на многих международных выставках.

Два других бывших иконописных центра в Мстёре и Холуе также нашли свой путь развития, создав в области миниатюрной живописи на папье-маше ряд интересных и своеобразных композиций.



Эмкуль. Гравированный клык с изображением праздника кита. Уэленская мастерская. 1956 г

илл. 184 б

Характерными примерами творческого и экономического расцвета, который переживали после Октябрьской революции многие старинные народные промыслы, могут также служить возрождение чукотской цветной гравюры на кости и развитие ковроделия в среднеазиатских и закавказских республиках, где это искусство имело высокие, веками выработанные художественные традиции.

В эти годы изучаются лучшие образцы старинных ковров. Их замечательные узоры, полные глубокого национального своеобразия, получают дальнейшее развитие в современном производстве. Они очищаются от элементов эклектики и модерна, вновь приобретают монументальность форм и стилевое единство. Стройное композиционное построение, гармоническое сочетание глубоких и сочных тонов, богатство орнаментики, каждый мотив которой не является механическим повторением другого, а носит на себе печать творческой руки мастера, — все эти характерные черты прекрасных ковров Туркмении, Азербайджана и других республик Закавказья и Средней Азии определили их мировую известность и неизменный уснех на советских и международных выставках.

Трудно наметить даже основные вехи такого многообразного и сложного процесса, как развитие народных промыслов в СССР, где не только каждая республика, но едва ли не каждый район имели свои, нередко уходящие в глубь веков художественные традиции и приемы мастерства. Революция всколыхнула эту стихию народного творчества, заставила по-новому переосмыслить все старые привычные формы, напряженно искать, ошибаться или находить новые творческие пути.

Еще более интенсивно развиваются народные промыслы во второй половине 30-х — начале 40-х гг. Открываются новые артели, экспериментальные лаборатории, специальные школы. Организованный в Москве в 1935 г. Научно-исследовательский институт художественной промышленности проводит большую

работу по повышению квалификации мастеров. Наиболее талантливым даются индивидуальные творческие заказы, их широко привлекают к участию в выставках. Наряду с мастерами народных промыслов работают в традициях этих промыслов и некоторые художники-профессионалы. Так, например, М. Д. Раков (р. 1892) и С. П. Евангулов (р. 1893) создали много интересных, носящих печать их творческой индивидуальности произведений в технике резьбы по кости. Для открытой в Третьяковской гал-лерее выставки «Народное творчество» (1937) мастера Палеха, Мстёры, Хохломы, Жостова, Абрамцева-Кудрина, Холмогор, Чукотки и других промыслов выполнили целую серию декоративных порталов. Многие мастера принимали участие в оформлении павильонов ВСХВ 1939 г. и т. д.



М. Д. Раков. Белки. Вставка. Резьба по кости. 1932 — 1934 гг. Москва, Музей народного искусства

илл. 185 а

В этот период, когда художественные промыслы переживают период бурного развития, встает, однако, и ряд сложных проблем. Если в 20-е гг. основная задача Заключалась в том, чтобы восстановить старинные очаги народного искусства, не допустить гибели их высоких традиций, то теперь, в связи со значительным расширением производства, остро встал вопрос о внедрении этих изделий в быт и тесно связанная с этим проблема взаимодействия традиций и новаторства.

Новые кадры художников, получивших специальное образование, естественно стали играть ведущую роль и в большинстве случаев являлись авторами проектов, выполнение же их в материале принадлежало другим мастерам. Подобное «разделение труда» таило в себе большую опасность, разрушая то органическое единство замысла и исполнения, которое всегда было присуще произведениям народного искусства и придавало им неповторимое очарование.

Не меньшую опасность таила и начавшаяся в те же годы переработка традиционных мотивов народной орнаментики. В нее все шире начинают включать элементы, взятые из окружающей природы, решенные в натуралистической трактовке, глубоко чуждой всему декоративному строю народного искусства. Подобные явления имели место почти во всех промыслах: абрамцево-кудринской и богородской резьбе, хохломской росписи по дереву, тобольской и холмогорской резьбе по кости, курском ковроделии и т. д.

Еще сложнее была задача сочетать традиционные формы с тематическими композициями, особенно там, где издавна применялись орнаментальные узоры. Характерным примером этого могут служить в большинстве своем малоудачные попытки ввести в среднеазиатские, закавказские и другие традиционные ковры сюжетные изображения и портреты,

решенные в манере станковой картины. Критерием оценки таких ковров зачастую становилось не художественное качество вещи, а актуальность тематики и иллюзорное правдоподобие украшающих ее изображений. Лишь немногие сюжетные ковры, созданные в 30-х гг. и в послевоенные годы, интересны в художественном отношении. Все эти столь разнородные явления определили сложный противоречивый характер развития художественных промыслов в предвоенные годы.



Г. Я. Брусенцов. Ковер «Сбор винограда». 1961 г. Москва, Музей искусства народов Востока

илл. 190 а



А. Мосесян, Л. Керимов. Ковер «Меджнун в пустыне среди зверей». 1940 г. Баку, Музей Низами

илл. 190 б



О. Кишкевич, Н. Сотник. Килим «Победа». Шерсть, ручное ткачество. 1960 г. Львовская область

илл. 191 а



М. Адамсон. Ковер «Таллин». Закладное ткачество. 1958 г

илл. 191 б

В годы тяжелых испытаний Великой Отечественной войны Коммунистическая партия и Советское правительство проявляют заботу о сохранении прославленных очагов народного искусства. Уже в 1946 г. организуется Всесоюзная выставка народного прикладного искусства, показавшая, что и в период Великой Отечественной войны создавались прекрасные произведения, овеянные суровой героикой тех грозных лет.

В художественном отношении декоративно-прикладное искусство послевоенных лет во многом продолжало традиции конца 30-х гг. Изделия этого периода делились на три категории: на уникальные произведения для выставок и музеев, на сравнительно малосерийные дорогие вещи и, наконец, на массовую продукцию. Основной тон задавали уникальные произведения, экспонировавшиеся на выставках, воспроизводившиеся в печати и возводившиеся в художественный эталон. Появлялись юбилейные и памятные вазы-гиганты из фарфора и стекла, монументальные фарфоровые композиции, большие лаковые ларцы, кубки из слоновой кости и т. д. Подобные вещи, отличавшиеся своим изощренным мастерством, часто поражали композиционным несовершенством и идейной бесплодностью. Требование конструктивности и технологичности оказывались ненужными для этих нетиражировавшихся изделий. Стремление к утилитарности отсутствовало, ибо эти вещи с самого начала предназначались для выставок и музеев и рассматривались почти как произведения изобразительного искусства. Не случайно, что в период 1945 — 1954 гг. к декоративно-прикладному и станковому изобразительному искусству, как правило, предъявлялись весьма близкие требования и критерии. Результатом явилось подражание прикладного искусства станковой живописи и скульптуре. Искусство собственно бытовых вещей, непосредственно связанных с утилитарным назначением, таких, как массовая мебель, осветительная арматура, одежда и т. п., оказалось на втором плане.

В фарфоре, как и в других областях, наиболее полноценными в художественном отношении оказывались малосерийные дорогие вещи, не порывавшие со спецификой декоративно-прикладного искусства. Таков, например, чайный сервиз «Синий узор» (1951, форма С. Е. Яковлевой, роспись Л. К. Блак), отличавшийся выразительной пластикой, нарядной, но сдержанной росписью.



З. В. Баженова. Голова узбечки. Майолика. 1959 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. 187

Широкое распространение в те годы получают миниатюрная фарфоровая скульптура бытового и сатирического плана, сказочные и анималистические композиции, а также более крупные керамические вещи почти станкового характера. Интересные пластические и цветовые решения лучших произведений Д. В. Горлова (р. 1899), П. М. Кожина (р. 1904), З. В. Баженовой (р. 1905) и других способствовали популярности фарфоровой скульптуры. Помимо других причин этому содействовала ее изобразительная повествовательность. Вместе с тем на многих вещах лежал отпечаток слащавости и не всегда высокого вкуса.

В области художественного стекла выделялись малосерийные дорогие изделия бытового назначения — посуда и небольшие вазы. Для них характерны принципы, не потерявшие своего значения и на следующем этапе развития, — стремление выявить красоту самого материала, восхищение его цветностью, сиянием, блеском разумно использованной алмазной грани, сочетающееся с заботой об удобстве предметов, их месте в быту. Таковы работы В. И. Мухиной, Б. А. Смирнова (р. 1903), Н. Н. Ростовцевой (р. 1903), А. А. Липской (р. 1902), Е. В. Яновской (р. 1913) и других. Что касается массовой продукции, то она не отличалась достаточно высоким качеством, не обладала самостоятельным художественным языком.

Ткани периода 1945 — 1954 гг. также делились на уникальные, малосерийные и массовые. Наибольший художественный интерес представляли образцы дорогих шелковых плательных тканей. Таковы работы Н. В. Кирсановой (р. 1912), Н. М. Жов-тис (р. 1921), Т. К. Озерной (р. 1910), 3- В. Бобковой (р. 1917) (фабрик «Красная Роза», им. Я. М. Свердлова, комбината им. П. П. Щербакова). В дорогих крепдешинах, так же как и в более дешевых материях преобладал узор, состоявший из вьющихся цветов, листьев и

плодов, покрывающий почти сплошь все поле ткани. Так же как художники-фарфористы, текстильщики стремились дать представление о форме конкретного цветка или плода, показать светотеневые соотношения. Это влекло за собой наслоение одного цвета на другой и использование бликов — словом, приемов тональной живописи. Чистые локальные цвета, ограниченные контуром, применялись лишь в геометрическом узоре, восходящем к традиционному народному орнаменту в тканях и вышивках.

В исторических решениях XX, XXI, XXII и XXIII съездов КПСС поставлена задача все более полного удовлетворения растущих материальных и духовных потребностей советского народа и выдвинута важнейшая проблема эстетического воспитания. Необходимость колоссального расширения производства красивых предметов быта заставляет уделять основное внимание художественному качеству массовой продукции. Эта тенденция сказывается и в видоизменении отраслей, которые были ведущими в предшествующий период, и особенно в ускоренном развитии ранее отсталых видов декоративно-прикладного искусства, таких, как мебель, керамика и др. Новый подъем наметился в творчестве художников-оформителей. Необычайные перспективы открылись перед промышленным искусством.

Существенные изменения, проявившиеся прежде всего в области архитектуры, скоро сказались и в декоративно-прикладном искусстве. В связи с развитием массового жилого строительства многие семьи получили отдельные квартиры. Эти жилища нужно было сделать не только удобными, но и красивыми. Важную роль в этом, как и обычно, играла мебель. Стремление к массивности и экономичности привело к усилению ее типизации. Принцип секционности позволил создавать из стандартных изделий непохожие друг на друга ансамбли. Разрабатывались типовые наборы для общественных зданий, для разных комнат и зон жилого интерьера. Важными этапами в развитии советской мебели явились выставки-конкурсы в Новых Черемушках (1958 — 1959) и в Хорошево-Мневниках (1961) в Москве.

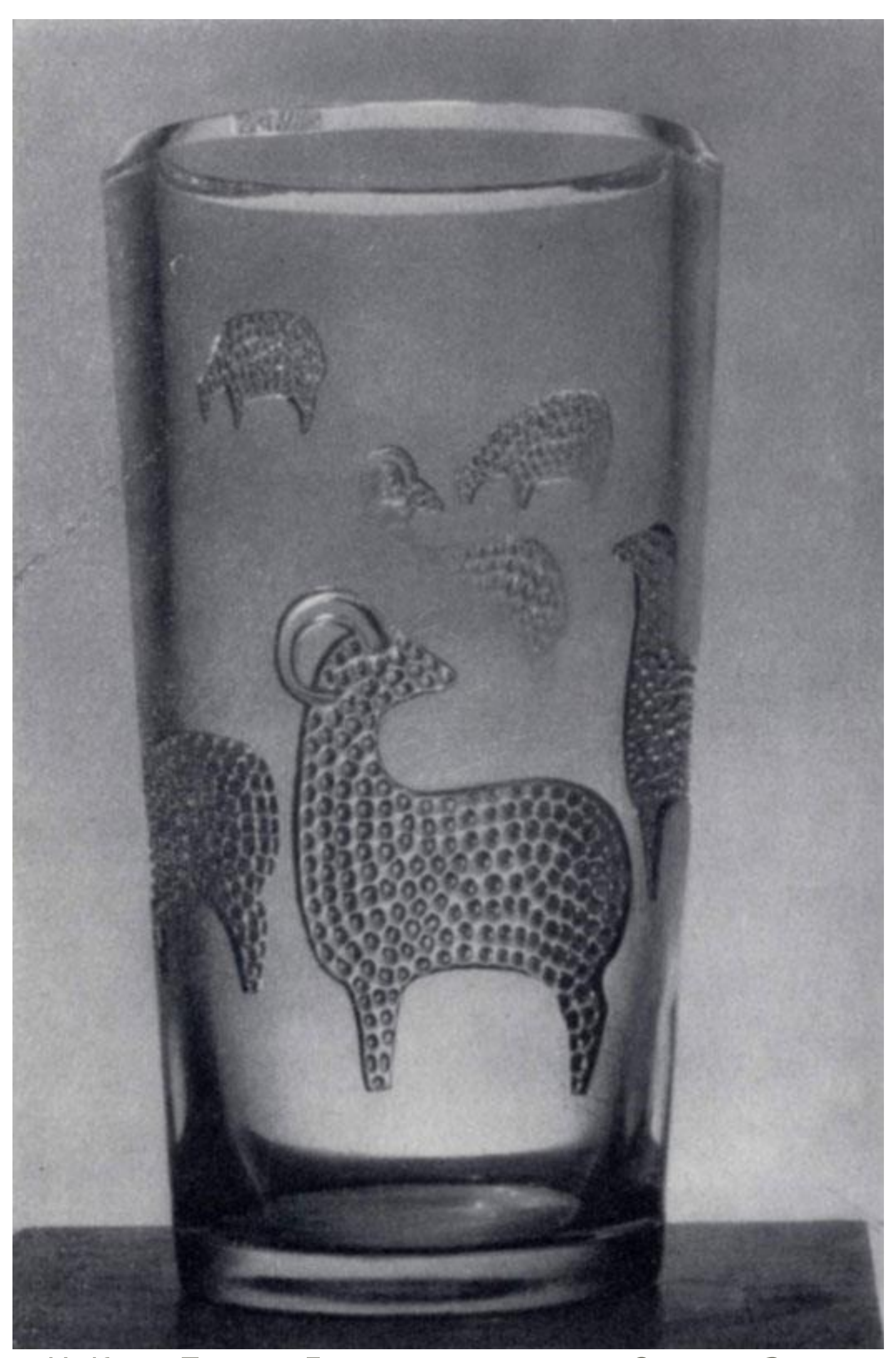
Декоративно-мебельные ткани испытали явное воздействие особенностей архитектуры и мебели. Большие окна современных интерьеров обусловили обширные поверхности занавесей. Это повлекло за собой использование крупного легко читающегося рисунка. Вместе с гладкими нейтральными обоями броским полихромным занавесям, как правило, противостояли одноцветные мебельные ткани насыщенных тонов. В декоративно-мебельных тканях существенное значение приобрели новые структуры с крупными рельефными переплетениями нитей. Гладкая холодноватая поверхность деревянных, пластмассовых или металлических частей мебели подчеркивалась нарочито шероховатой, как бы от руки выделанной фактурой ткани. Подобный прием художественного контраста характерен и для других видов декоративно-прикладного искусства.

На смену господствовавшему цветочному рисунку набивных плательных тканей приходил условно трактованный орнамент, сходный с тем, который применялся в декоративных материях. Он зарождался в ситцах и платках. Желание ярко отразить национальное своеобразие в одежде хозяев VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957) сказалось в обращении к сказочно-фольклорным образам, к приемам русского лубка и народного прикладного искусства. В большинстве новых тканей тех лет элементы рисунка теряли объемность. Локальные цвета лежали в границах пятна или изображения, обведенного контуром. Узор формировался из игрушечных, пейзажных и других мотивов. Этот рисунок не претендовал на прямую изобразительность. Применяя его, художник больше рассчитывал на те ассоциации, которые порождала ткань в целом. Подобный узор строился по-разному. Изображения располагались или ярусами-рядами, или клеймами на гладком, преимущественно одноцветном фоне. Рисунки обладали четким ритмом, в ткани фон и изображение сосуществовали на равных правах. Таков, например, поплин «Вятская игрушка» (1958 — 1959) Н. В. Кирсановой. Разновидностью подобного декора являлся рисунок, в котором изображения размещались очень тесно одно к другому, в сложном, запутанном ритме. Они

преобладали над фоном, составляя почти сплошное узорное покрытие, как, например, в тканях «Лубок» (1957) Н. М. Жовтис, «На базаре» (1960) 3- В. Бобковой. Узоры третьего типа слагались из непрерывной сети контурных изображений, которые накладывались поверх цветовых пятен, не совпадая с их границами, — ткань «Черемушки» (1960) А. А. Андреевой (р. 1917). В настоящее время намечается оживление интереса к цветочному и геометрическому орнаменту, решенному в тех же принципах (например, в тканях ряда московских фабрик, Киевского шелкового комбината и др.). Значительную роль в обновлении художественного облика и функциональных качеств тканей сыграло применение синтетических волокон, особых методов обработки, таких, как, например, водоотталкивающая пропитка или придание рельефности тонким полотнам, а также создание нетканого текстиля.

К изделиям из стекла сейчас предъявляются те же требования функциональности (утилитарной или декоративной), технологичности и конструктивности. Красота усматривается в выявлении свойств самого материала: его цвета, светонос-ности, прозрачности или полупрозрачности, в выразительной пластичности форм, обусловленных качествами стекла, спецификой его производства или особенностязш его химического состава. Эти тенденции обусловили постепенное преодоление «монополии» алмазной грани, характерной для большинства изделий предшествующего периода. Разрабатываются формы-символы, рассчитанные на определенные ассоциации, на воображение. Таков прибор для вина «Таллин» (1963) С. М. Бескин-ской, ее же прибор для молока «Буренка» (1960), пепельница «Огурчик» (1960) Б. А. Смирнова. В изделиях художественного стекла проявляется и тяготение к предельно простым, заостренным в своей необычности формам, ассоциирующимся с технической и лабораторной посудой. Таковы некоторые декоративные вазы Г. А. Антоновой, А. И. Маевой и других. Изображение как вид декора сохраняется, но обретает некоторую условность, ритмическую повторяемость элементов, почти орнаментальноеть. Художники много работают над созданием

образцов тонкостенной посуды для массового машинного производства.



Х. Кяяр-Пыльд. Декоративная ваза «Отара». Завод художественного стекла в Ленинграде. 1961 г

илл. 188 б

Аналогичные тенденции можно наблюдать и у мастеров художественного фарфора. В росписи подчеркивается красота самой фарфоровой массы. Это помогает декору обрести свою ценность как украшения на гладком, незаписанном фоне основной поверхности изделия. Таковы экспонированные в Гос. .музее керамики в Кускове сервизы «Полосатенький» (1956 — 1957) Н. М. Павловой, «Русский лубок» (1956) А. В. Воробьевского, «Добро пожаловать» (1960) Э. М. Криймера. Подобно художникам других областей, фарфористы используют прием метафоричности формы и декора, рассчитанный на ассоциации с определенными образами реальной действительности. Таковы удачные сервизы «Птица» (1960) Т. И. Воскресенской и «Солнышко» А. А. Гузанова и М. Ф. Лютовой, сделанные на Дулевском заводе.

В художественном отношении с фарфоровыми изделиями успешно конкурируют фаянсовая посуда, декоративные блюда и вазы. В большой мере это свойственно не только уникальным произведениям (например, работы К. М. Петрова-Полярного), но и массовой продукции Конаковского фаянсового завода им. М. И. Калинина. В этих вещах фаянс приобрел специфическую выразительность, делавшую его непохожим на фарфор. Угольно-черные, красные, желтые, коричневые, зеленые и оливковые поливы или сплошь покрывали изделие, или разливались на его поверхности многокрасочными потеками. Наряду с этим продолжала существовать и роспись, использующая геометрические и цветочные или изобразительные мотивы. Толстый черепок придавал фаянсовым изделиям мягкие очертания, особую уютную окатистость формы, добротную простоту. Эти произведения получали подчас почти скульптурную выразительность. Таков, например, сервиз «Кофейный» (1957) В. Г. Филянской или выпущенные в последние годы разноцветные тарелочки, масленки и т. д. В современном городском интерьере большое значение приобретает декоративная керамика. Эти вещи используются как украшения и преимущественно малосерийны или уникальны. В

среду стандартных изделий, выполненных машинным способом, они приходят как нечто сделанное руками человека и потому наиболее ярко сохраняющее отпечаток индивидуального творчества. Среди блеска стеклянных и пластмассовых плоскостей рядом с гладкими поверхностями дерева волнующую остроту приобретает грубоватый, нарочито «первобытный» облик керамических сосудов и ваз. В них самих заложены внутренние контрасты: фактурный — противопоставление зернистости, шершавости основной массы и зеркального .маслянистого блеска поливы и цветовой — сочетание тусклых (серых, черных) и ярких (бирюзовых, красных) тонов. Эти вещи, необычные по своей форме, как правило, декорированы лишь потеками полив. Среди удачных произведений можно отметить работы Л. А. Иыэтс, Х. Р. Кумы, А. К. Журиня, С. Я. Озолиня, Г. В. Картвелиш-вили, И. Е. Лясс, Л. Н. Шушкановой, В. Н. Ольшевского. Однако в декоративной керамике встречается и тяготение к нарочитой изысканности, игра в «первобытность», связанные с подражанием модным зарубежным образцам. В современной керамике есть и другие тенденции — стремление к большей цветности (работы Е. А. Малеиной), к освоению опыта народного гончарства (ряд произведений А. В. Ассановой, М. М. Тараева). Органично входят в интерьер и многие изделия национальных народных промыслов. Так, нашли свое место сосуды дагестанского аула Балхары, украинская керамика и дымковская игрушка. Скульптура из дерева и кости, вышивки, ковры, хохломская посуда также органично включаются в комплекс современного жилища вместе с произведениями художников-профессионалов.

В наши дни большое значение приобретает создание экспозиций выставок и музеев, оформление демонстраций, физкультурных парадов, украшение городов к праздничным дням, реклама в торговом деле, промышленная графика. Существенными вехами в развитии этого вида искусства явились украшение Москвы к фестивалю молодежи и студентов, выполненное в 1957 г. под руководством Б. Г. Кноблока (р. 1903), работы С. Г. Сива (р. 1897), экспозиции советских павильонов в Брюсселе (1957), в Нью-Йорке (1959),

в Париже (1961), спроектированные под руководством К. И. Рождественского (р. 1906) при участии Б. А. Родионова и других, а также оформление выставок, выполненное Р. Р. Кликсом (р. 1910), А. Н. Побе-динским (р. 1904), И. М. Шашенским (р. 1909) и другими. Эти работы опираются на традиции советского оформительского искусства 20 — 30-х гг.

Современный период характеризуется подъемом теоретической и практической деятельности в области советского промышленного искусства — создания орудий труда, промышленной продукции и производственного интерьера по законам красоты и функциональной целесообразности. В эпоху строительства коммунизма промышленное искусство приобретает общегосударственное значение, ибо способствует повышению производительности труда, оздоровлению его процесса, улучшению спроса на изделия, содействует эстетическому воспитанию народа. Несмотря на опыты, имевшие место в 20 — 30-х гг., наше промышленное искусство еще очень молодо. Поэтому на современном этапе можно говорить скорее о его задачах и методах, чем о реальных результатах.

По сравнению с предыдущими периодами декоративно-прикладное искусство играет гораздо более важную роль в жизни нашей страны. Значительным является его расширение и по составу ведущих отраслей и по многообразию национальных и местных школ. Весьма прогрессивно стремление использовать все лучшее не только в многонациональном наследии народов СССР, но и в искусстве других социалистических стран, во всей мировой культуре. Критически осваивая зарубежный опыт, советское декоративно-прикладное искусство стремится к самостоятельности своего языка. Существенную роль приобретает здесь творческое наследование основ народного искусства, далекое от реставраторства и консервации. Большое значение имеют поиски специфических выразительных средств, свойственных этому виду творчества: своей образности, особого отношения к материалу, форме, орнаменту и т. д. Немалую роль в этом процессе играет

освоение синтетических материалов. Эти поиски и достижения получали признание и обобщались на больших выставках, таких, как «Искусство в быт», «Художественная промышленность РСФСР» и др., явившихся важными вехами в поступательном движении советского декоративно-прикладного искусства.

Архитектура

В. Толстой

Великая Октябрьская социалистическая революция оказала определяющее воздействие на судьбы архитектуры. Декрет Советской власти о социализации земли, принятый ВЦИК в феврале 1918 г., превращение крупнейших общественных сооружений во всенародную собственность и другие меры, предпринятые Советским государством, чтобы обратить создаваемые обществом богатства на благо трудящихся, — все это стало важнейшей социально-экономической предпосылкой бурного развития архитектуры, которая накануне Октября находилась в состоянии кризиса.

С коренным изменением социального строя перед нашей архитектурой возникли неслыханные раньше задачи преобразования всей жизненной среды, окружающей человека. Революция поставила на повестку дня создание городов, лишенных контрастов роскоши и нищеты, с благоустроенным жильем для всех трудящихся, строительство таких невиданных прежде общественных зданий, как дворцы труда, клубы и санатории для рабочих и крестьян, фабрики-кухни, дома-коммуны и т. д. Все эти сооружения призваны были ответить на новые потребности общества, отразить коренные изменения в жизни народа. В архитектурных формах они должны были выразить подлинный гуманизм и демократичность нового общественного строя.

Всемирно-историческое значение первой в истории победоносной социалистической революции невольно заставляло и художников мыслить такими же крупными

масштабами. В. В. Маяковский в одной из своих речей говорил: «К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыка будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души? . .»

Несмотря на большие материальные трудности и лишения, творческая мысль Зодчих в годы гражданской войны работала очень интенсивно: объявлялись конкурсы, создавались проекты грандиозных дворцов труда, стадионов, водных станций, многоэтажных домов из стекла и стали и прочих сооружений широкого общественного назначения.

Не только скульпторы, но и архитекторы приняли активное участие в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды. В городах в дни празднеств воздвигались красочные триумфальные арки, ростральные колонны, башни, пирамиды. С большой изобретательностью и выдумкой оформлялись в те годы праздничные народные манифестации. Здесь рождались основы невиданного ранее объединения всех пластических и временных искусств — архитектуры и театра, музыки и живописи, скульптуры и пантомимы. Показателен в этом отношении пример архитектора И. А. Фомина, вместе с художниками создавшего в 1920 г. на Каменном острове в Петрограде целый ансамбль декоративных сооружений из дерева — ростральные колонны, пропилеи, триумфальные арки и, наконец, грандиозный открытый театр для массового театрального действа, поставленного М. Ф. Андреевой по сценарию С. Н. Радлова и оформленного В. М. Ходасевич в связи с открытием здесь первых домов отдыха для рабочих. «Каждый из нас, — писал И. А. Фомин, — с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому».

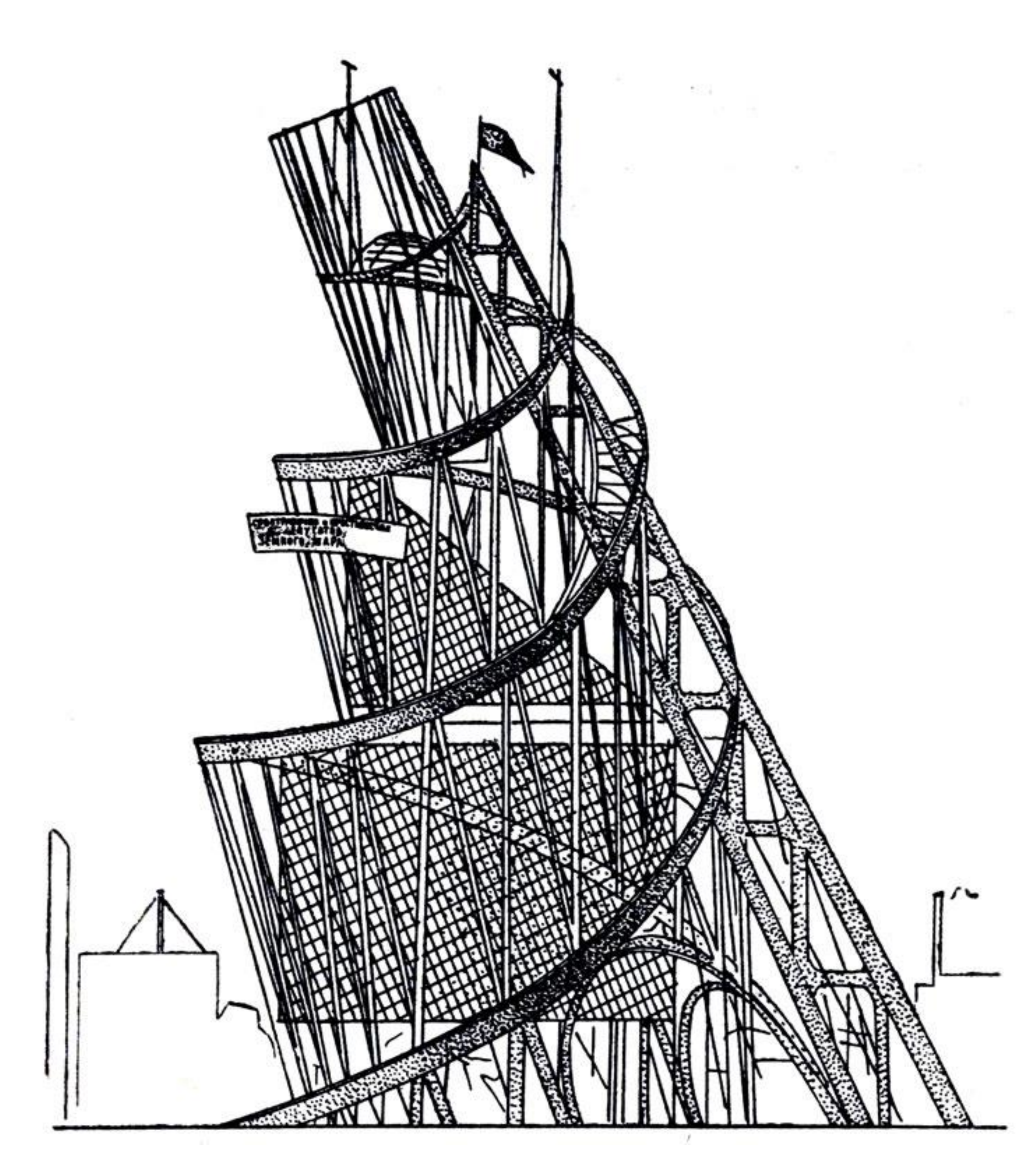
Первое, к чему могли в тех условиях приложить архитекторы свою кипучую Энергию, был внешний облик городов, их оформление в дни революционных празднеств. Недаром такую

популярность приобрел в ту пору призыв «искусство — на улицу». В речи на открытии Петроградских свободных художественно-учебных мастерских в 1918 г. А. В. Луначарский говорил: «Явилась потребность как можно скорее видоизменить внешность этих городов, выразить в художественных произведениях новые переживания, отбросить массу оскорбительного для народного чувства, создать новое в форме монументальных зданий, монументальных памятников — эта потребность огромна». Как могли ответить на эту потребность художники, скульпторы, архитекторы? Одни стремились найти решение новых творческих задач в пределах привычных для них художественных традиций и форм: другие сознательно шли на то, чтобы решительно порвать со своим дореволюционным художественным прошлым, найти для новой эпохи совершенно иной язык образов. Дух анархического бунтарства и отрицания всех прошлых традиций охватил значительную часть творческой интеллигенции, примкнувшей к революции и несущей в себе черты стихийной мелкобуржуазной революционности.

Эти настроения были сильны и среди архитекторов. Особенно активной в начале 20-х гг. была группа молодежи и преподавателей Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские) — Н. В. Докучаев, Н. А. Ладовский и другие. Они хотели сделать архитектуру агитационно-действенным средством служения революции, видя путь к этому в том, чтобы каждую форму или комбинацию форм рассматривать в символическом плане: например, куб считался выражением покоя, а сдвиги плоскостей и форма спирали отождествлялись ими с динамикой революции. Для того чтобы придать своим сооружениям еще большую экспрессию, сторонники символического толкования архитектурных форм иногда вводили в свои проекты мотив механического вращения частей здания или применяли иные приемы эстетизации индустриальных машинных форм.

Такова, например, нашумевшая в свое время модель «Башни III Интернационала» (1919) В. Е. Татлина (1885 — 1953).

Строго говоря, эта модель была скорее плодом отвлеченных архитектурных фантазий, чем реальным архитектурным проектом. В ней обнажена суть того направления архитектурной мысли, которое можно назвать символическим романтизмом. Эта модель показывала характерные сдвиги в сознании ряда художников-беспредметников, изверившихся в своих формалистических исканиях в области станковой живописи и ищущих выхода в «производственном» искусстве, в создании полезных вещей. В этом отношении путь Татлина от чистого эстетизма его исканий в живописи и контррельефе на плоскости к попытке создания, по его словам, «нового типа монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной», а затем и полный уход в сферу техники (речь идет о летательном аппарате, 1929) весьма характерен.



В.Е.Татлин. Проект «Башни III Интернационала». 1919 г.

рис. на стр. 214

По идее автора «Башня III Интернационала» должна была представлять собой три огромных стеклянных помещения в форме куба, пирамиды и цилиндра, расположенных один над другим и опоясанных стальной спиралью. Эти помещения должны были находиться в постоянном вращательном движении, но с различными скоростями: нижний куб — со скоростью один оборот в год, средний (помещение в виде пирамиды) — один оборот в месяц, а верхний цилиндр — один оборот в сутки. Соответственно нижнее помещение предназначалось для конгрессов Коминтерна, среднее — для работы его исполнительных органов, а верхнее — для службы информации.

Разумеется, этот проект с его наивной символикой был совершенно оторван от реальных технических и экономических возможностей того времени, да и вообще не считался с практическими нуждами, предъявляемыми к такого рода архитектурным сооружениям. И все же в этом проекте воплощены романтика и дерзновение духа многих архитектурных мечтаний первых революционных лет.

Но при всей своей субъективной революционности, смелости воображения, а подчас и истинной оригинальности архитектурных идей, достоинства которых были оценены только много лет спустя, большинство представителей так называемого романтического символизма в архитектуре не оставили заметного следа в дальнейшем ее развитии. Только отдельные архитекторы Этого направления, работая в новых условиях, смогли внести дух романтики и масштабности в решение той или иной архитектурной проблемы. К числу таких архитекторов относится, например, Константин Степанович Мельников (р. 1890), из дерева и стекла создавший павильон СССР на Международной выставке декоративных и прикладных искусств в Париже (1925); оригинальный по своему архитектурному замыслу. Он же построил ряд рабочих клубов в различных районах Москвы. Следует также

вспомнить сделанный Н. А. Ладовским в 20-е гг. интересный проект планировки Москвы в виде параболы.

Первый камень в фундамент советской архитектуры суждено было заложить тем архитекторам, которые были ближе к реальным потребностям дня. С переходом к новой экономической политике и началом мирного строительства перед архитекторами во весь рост встали на первый взгляд скромные и будничные, но полные исторического смысла задачи. Нужно было восстановить разоренный войной жилой фонд, начать строительство новых жилых домов. Еще в 1918 — 1919гг. архитектурные отделы ВСНХ (Высший совет народного хозяйства) и Наркомпроса особое внимание уделяли разработке типовых проектов жилищ для рабочих. Тогда же была учреждена служба охраны памятников природы, старины и искусства. Для реставрации ряда архитектурных сооружений Советское правительство отпустило необходимые средства и материалы.

Советское государство в первые же годы своего существования предприняло целый ряд крупных начинаний в области градостроительства, промышленной архитектуры и монументального искусства, которые на многие годы вперед определили их дальнейшее развитие. В 1919 — 1921 гг. была начата подготовка к проектированию электростанций на Днепре и Волхове, орошению Туркменистана, реконструкции Мариинской и Тихвинской водных систем, строительству Волго-Донского канала и ряда крупных машиностроительных заводов в Москве, Нижнем Новгороде, Саратове и в других городах.

Одной из первых ласточек индустриального строительства была радиобашня инженера В. Г. Шухова на Шаболовке (Москва), законченная в 1922 г. Здесь мы уже видим не отвлеченные формальные искания символистов-романтиков, а реальное сооружение, отличающееся смелым инженерным расчетом и красотой форм, отвечающих своему назначению.



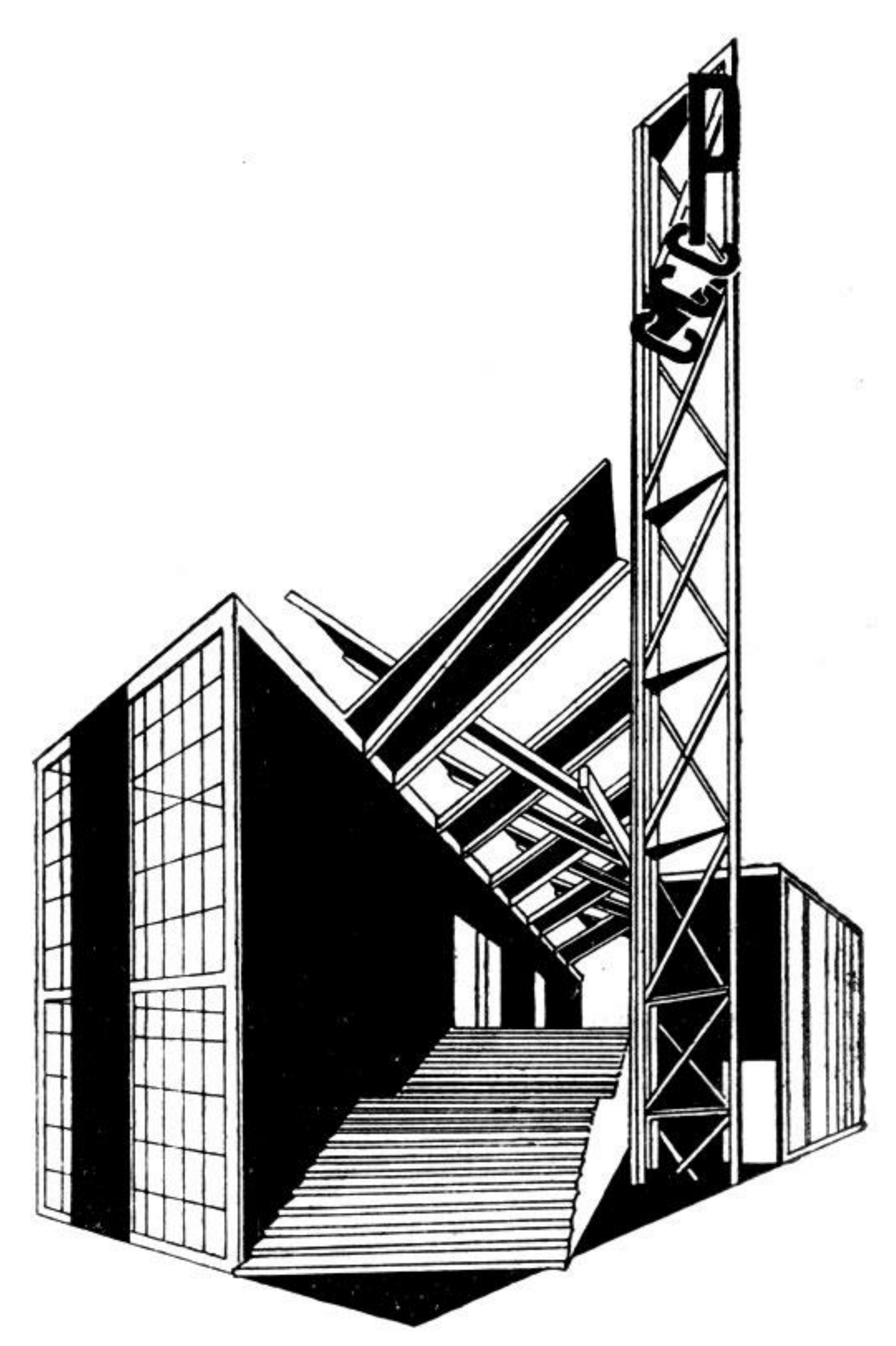
В. Г. Шухов. Радиобашня на Шаболовке в Москве. 1922 г

илл. 192 а

Крупнейшие зодчие страны с 1918 г. приступили к разработке генеральных планов городов. Для выполнения этих работ были созданы архитектурно-художественные мастерские не только в Москве и Петрограде, но и в Баку, Ереване, Грозном, Тбилиси, Свердловске, Харькове, Ярославле и в других городах. Так, например, в Петрограде при деятельном участии И. А. Фомина и Л. А. Ильина в 1918 — 1919 гг. разрабатывался генеральный план, согласно которому был предусмотрен выход жилых кварталов и общественных центров этого прекрасного портового города к берегам Финского залива. В связи с этим на Каменном, Крестовском и других островах проектировались жилые районы типа городов-садов. В Баку в середине 20-х гг. по проекту В. А. Веснина и А. П. Иваницкого велась застройка новых районов (поселки им. Разина, С. Шаумяна и др.)« Генеральный план этого города был составлен исходя из самых передовых принципов градостроительства, которые вырабатывались совместными усилиями советских зодчих.

В этот период складывались основные представления об облике социалистических городов, вырабатывались типы новых общественных и промышленных сооружений, утверждалась практика комплексной застройки жилых районов. Разработку проекта реконструкции Москвы возглавили А. В. Щусев и И. В. Жолтовский. В течение пяти лет (с 1918 по 1923 г.) коллектив архитектурной мастерской Моссовета разрабатывал проект «Новая Москва». Авторы его решали трудную задачу: не нарушая преемственности с исторически сложившейся планировкой древнего города, сохраняя в нем все ценное в историческом и художественном отношении, создать контуры столицы социалистического государства. По существу, это был первый опыт создания генерального плана реконструкции столицы. План был создан по инициативе и разрабатывался под постоянным наблюдением В. И. Ленина. «В основу этого плана, — писал в 1920 г. Щусев, — положено ограждение Москвы кольцом зеленых насаждений, которые по радиусам врезаются почти к центру города, создавая резервуары чистого воздуха». По проекту «Новая Москва» предусматривалось создание

метрополитена и развитие других видов транспорта, реконструкция железнодорожных узлов, сооружение новых мостов и набережных, обводнение Москвы-реки путем соединения ее с Волгой, выделение за чертой города зон промышленных предприятий, обособленных от жилья, и, главное, комплексный характер жилой застройки в виде специально выделенных жилых массивов среди зелени, включающих все виды коммунальных удобств.

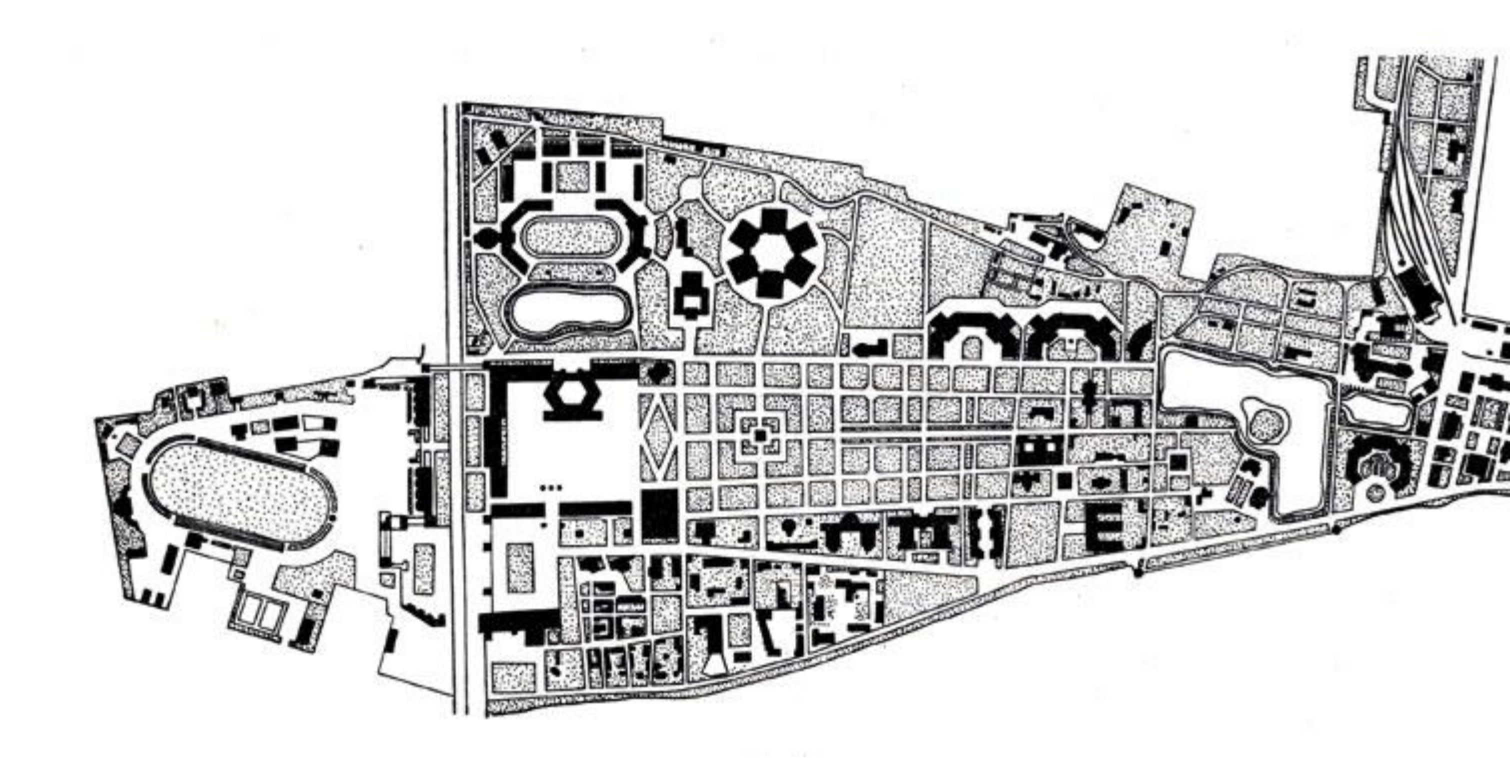


К. С. Мельников. Проект павильона СССР на Международной

выставке декоративных и прикладных искусств в Париже. 1925 г.

рис. на стр. 215

В соответствии с проектом «Новая Москва» вдоль Москвы-реки на месте городской свалки в 1923 г. была создана первая Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, в строительстве которой активно сотрудничали лучшие архитекторы, скульпторы и живописцы. В результате конкурсов был принят проект И. В. Жолтовского. Архитектурный надзор над проектами и строительством возглавил А. В. Щусев. Помимо них в создании ансамбля выставки приняли участие В. А. Щуко, Ф. О. Шехтель, Н. Я. Колли, В. Д. Кокорин, С. Е. Чернышев, М. П. Парусников, П. А. Голосов, К. С. Мельников, И. И. Леонидов и другие. Строительство выставки сыграло большую роль в выработке синтетического ансамблевого мышления и развития широкого градостроительного подхода к решению архитектурных задач. Уже сама планировка территории представляла большой интерес. При строгой регулярности и симметричности плана авторы расположили сеть аллей и павильоны так, чтобы создать интересные живописные перспективы, чтобы сама планировка подсказывала посетителям маршрут движения по выставке.



И. В. Жолтовский. Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве. 1923 г. Генеральный план.

рис. на стр. 216

Ядром генерального плана выставки был обширный зеленый партер, в центре которого среди водного бассейна возвышалась ажурная установка ветродвигателя (сменившая первоначально задуманную скульптуру). В глубине перспективы, за зеленым партером, располагались павильоны союзных республик, слева от партера — разделы животноводства, машиностроения и полеводства, справа — вдоль берега Москвы-реки — раздел «Старая и новая деревня».

В основу оформления павильонов положены «простота, национальные признаки и целевой принцип». Павильоны выставки делались легкими, преимущественно из дерева с применением новых строительных материалов (гипсолита, термолита) и оригинальных конструктивных решений. «Наша выставка, — писал Щусев, — является, по существу, не только

сельскохозяйственной, но и выставкой архитектуры. Поколения архитекторов будут на ней учиться. А вложенная в нее идея конструктивизма и настоящей красоты форм отображает собой ее живую связь с современностью, отбрасывающей мертвые формы «чистого» эстетизма прошлого».

При всей скромности тогдашних возможностей на выставке были созданы произведения, ставящие проблему синтеза искусств. В этом немалую роль сыграл и скульпторы Коненков, Шадр, Мухина, П. и В.Андреевы, а также художники А. Экстер, И. Нивинский, В. и Г. Стенберги и другие.

Особенно большое значение имел в оформлении выставки цвет. Звонкие радостные краски флагов и лозунгов, разноцветные буквы надписей и плакатов, большие цветовые плоскости павильонов из различных пород дерева, росписи на фасадах, наконец, красно-бело-зеленая декоративная входная арка в сочетании с зеленью газонов и цветами — все это создавало праздничное, приподнятое настроение. Красочный ансамбль выставки как бы знаменовал собой начало нового, мирного и созидательного периода в жизни народа.

Велика была роль архитекторов и в создании первых советских монументов. Одним из них был обелиск в честь первой Советской Конституции в Москве. Он был возведен из кирпича по проекту архитектора Д. П. Осипова, одобренному В. И. Лениным. Это был стройный трехгранный обелиск, возвышающийся на более массивном постаменте, в арки которого были вмонтированы сначала деревянные щиты, а впоследствии чугунные доски с текстами из Советской Конституции. На лицевой части, у подножия обелиска, помещалась статуя Свободы работы Н. Андреева.



Н. А. Андреев. Обелиск в честь первой Советской Конституции. Бетон. 1918 — 1919 гг. Не сохранился. Архитектор Д. Н. Осипов

илл. 100



Л. В. Руднев. Памятник Жертвам революции на Марсовом поле в Ленинграде. Гранит. 1917 — 1919 гг

илл.193 б

Одним из первых монументальных сооружений в Петрограде был памятник Жертвам революции на Марсовом поле (1917 — 1919), созданный архитектором Львом Владимировичем Рудневым (1885 — 1956). Памятник представляет собой четыре надгробия из серого гранита, образующие строгое каре. По первоначальному замыслу посередине должен был

возвышаться тридцатиметровый обелиск с аллегорической фигурой Свободы. Эта часть памятника не была осуществлена, но и в незавершенном своем виде он производит впечатление торжественности и величавой силы. ЭТОМУ способствуют превосходно спланированный в 1920 г. Фоминым зеленый партер обширной площади Марсова поля, а также возвышенные слова надгробных надписей, специально сочиненных А. В. Луначарским и начертанных награните В. М. Конашевичем.



А.В.Щусев. Мавзолей В.И.Ленина на Красной площади в Москве. 1930 г

илл.193 а

В первых памятниках советской эпохи складывались те художественные принципы, которые стали замечательной традицией нашего искусства: строгая простота и общезначимость художественного образа, содружество скульптуры, архитектуры и поэтического слова, обращенность к широким массам граждан не только революционной России, но и всего мира. Ярким выражением этих принципов является бессмертное творение советской архитектуры — Мавзолей В. И. Ленина. Сейчас трудно представить себе Красную площадь Москвы без этого торжественного и величаво-простого памятника — настолько он слился со всем ее ансамблем, так глубоко запал в сознание народов его неповторимый архитектурный образ. В этом памятнике органично сочетаются функции мемориального сооружения и народной трибуны.

Надо сказать, что с первых лет после Октября многие архитекторы и художники не раз обращались в своих замыслах к этому центральному месту Красной площади у Кремлевской стены. Архитектор А. А. Веснин сделал его композиционным центром праздничной декорировки Красной площади в 1918 г., в 1919 г. здесь был установлен мемориальный рельеф С. Т. Коненкова над братской могилой борцов Октября. Позднее, в 1922 г., возникла идея воздвигнуть перед Сенатской башней Кремля постоянную фундаментальную трибуну с флагштоком (проект архитектора В. М. Маята). Чтобы лучше связать трибуну с Кремлевской стеной, Маят хотел придать ей нарочито архаические формы в духе русского барокко 17 в.

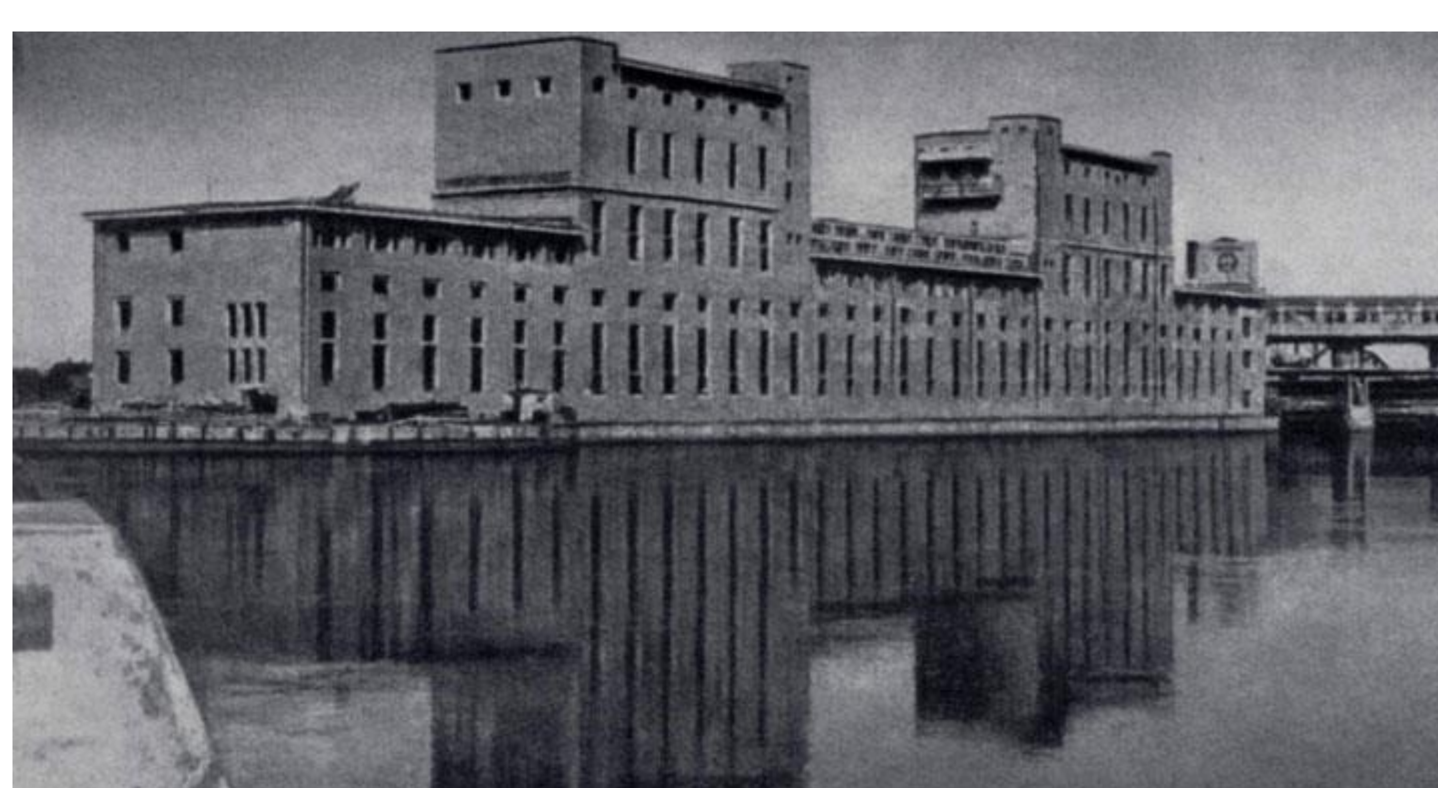
Не случайно поэтому в траурные дни января 1924 г. именно на этом месте за тридцать пять часов по проекту Щусева был воздвигнут временный деревянный склеп, «чтобы предоставить, — как говорилось в специальном постановлении ЦИК СССР, — всем желающим возможность проститься с любимым вождем». В течение февраля 1924 г. Щусев составил проект временного деревянного мавзолея. В нем были уже намечены основные черты его архитектурного образа, ныне знакомые каждому: строгая симметрия и компактность монолитного архитектурного объема; ступенчато-

пирамидальная композиция масс, завершающаяся своеобразным легким периптером; совмещение в одном сооружении усыпальницы и монумента-трибуны. В 1930 г. деревянный мавзолей был заменен гранитным, но основные черты столь счастливо найденного архитектурного образа были сохранены. Новый Мавзолей был выполнен из лучших отечественных пород полированного гранита и Лабрадора в сочетании с красновато-коричневым порфиром и мрамором иссиня-черного и темно-серого оттенков.

От этапа к этапу работы над Мавзолеем можно проследить, как от некоторой расчлененности масс и дробности отделки, свойственных деревянному мавзолею, Щусев шел ко все большей отточенности пропорций и монолитности форм, дающих цельность общего впечатления. По-видимому, в этом сказались общие тенденции советской архитектуры, развивавшейся в те годы под сильным влиянием конструктивизма. Однако архитектурный образ Мавзолея В. И. Ленина поражает своей новизной и законченностью. Это выдающееся сооружение советской эпохи органично вошло в уже сложившийся ансамбль древней Красной площади. Простые и четкие грани ступенчатой пирамиды Мавзолея находят ритмическое соответствие в вытянутых горизонталях гранитных трибун, словно гигантские крылья раскинувшихся по обе стороны Мавзолея, и глади суровой зубчатой стены, фланкированной по краям площади стройными шатровыми башнями Спасских и Никольских ворот. Пирамидальное нарастание масс Мавзолея получает ритмический аккомпанемент в формах массивной Сенатской башни, поднимающейся за ним. А спокойный и величественный купол казаковского здания Сената, находящегося за Кремлевской стеной, на той же центральной оси площади, гармонически завершает это ритмическое нарастание архитектурных масс. Простые кристаллические очертания Мавзолея и глубокий сдержанный цвет его полированных граней, в контрастном сопоставлении с праздничным узорочьем храма Василия Блаженного и белокаменным декоративным убранством Спасской башни, приобретают еще более мощное и торжественное звучание, внося в ансамбль Красной площади

свою особую мужественную и суровую ноту. В этом неповторимом ансамбле, где объединены творения различных эпох, единство и равновесие достигаются не внешним подобием архитектурно-стилевых форм, а, наоборот, прямым и ясным контрастом различных его компонентов.

Но не только в создании Мавзолея на Красной площади и в повсеместной постановке памятников В. И. Ленину получила выражение поистине всенародная скорбь в траурные дни 1924 г. Характерно, что именно тогда, когда боль утраты была особенно остра, народ нашел и другие формы увековечения памяти своего вождя. На средства, собранные самими трудящимися, во многих городах и селах начали строить различные общественно полезные сооружения — школы, клубы, больницы, ясли, промышленные предприятия. Это тоже были своеобразные памятники великому вождю пролетариата, так как они помогали утверждать социалистические основы нового общества. Н. К. Крупская говорила в эти дни, что лучшим памятником В. И. Ленину будет скорейшее выполнение его планов строительства социализма.

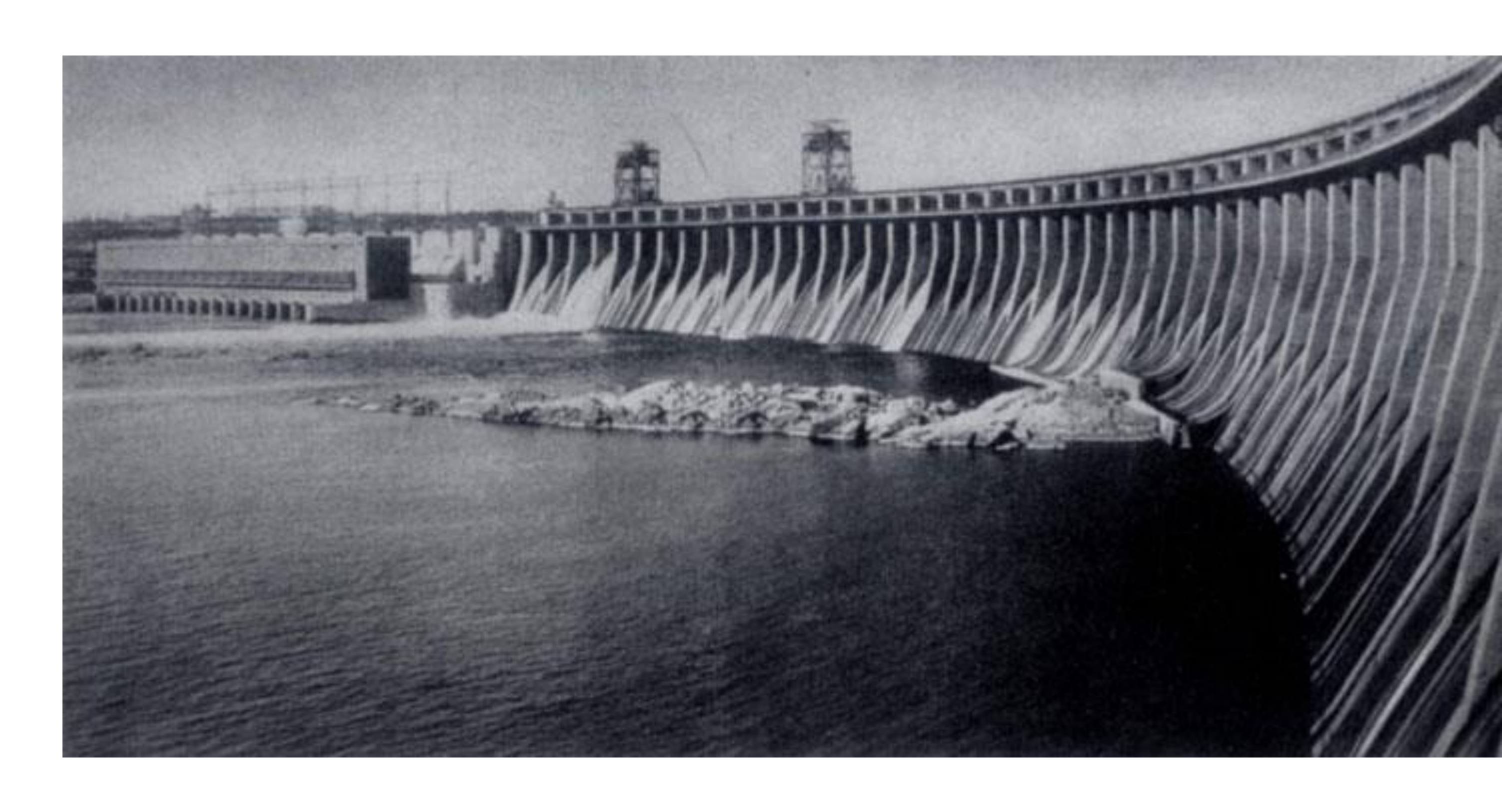


0. Р. Мунц, В. А. Покровский, Н. П. Гундобини др. Волховская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина. 1918 — 1926 гг

илл. 192 б

Особенно горячо откликнулись на этот призыв те, кто строил первенцы советской индустрии, осуществлял ленинский план электрификации страны. К проектированию крупных электростанций были привлечены многие лучшие инженеры и архитекторы. Уже в первых гидроэлектростанциях — Волховской (1918 — 1926; архитекторы О. Р. Мунц, В. А. Покровский, Н. П. Гундобин и другие) и Земо-Авчальской (ЗАГЭС) близ Тбилиси (1923; архитекторы А. Н. Кальгин, М. С. Мачавариани и другие) — сложился своеобразный тип таких сооружений: четкий геометрический массив турбинного зала, прорезанный широкими арками окон, покоится на массивных устоях. Такое архитектурное решение имеет функциональное и конструктивное оправдание и, кроме того, создает выразительный архитектурный образ гидроэлектростанции, имеющий явственные идейно-художественные черты нашего времени.

Здания новых гидростанций стали органической частью преображенного пейзажа нашей Родины, архитектурно-художественными символами того нового, что вошло в жизнь советского народа вместе с победами социализма. В. И. Ленин говорил: «Каждая электростанция, каждый завод — это очаг новой культуры». И это хорошо помнили те, кто работал над архитектурными решениями первенцев социалистической индустрии.



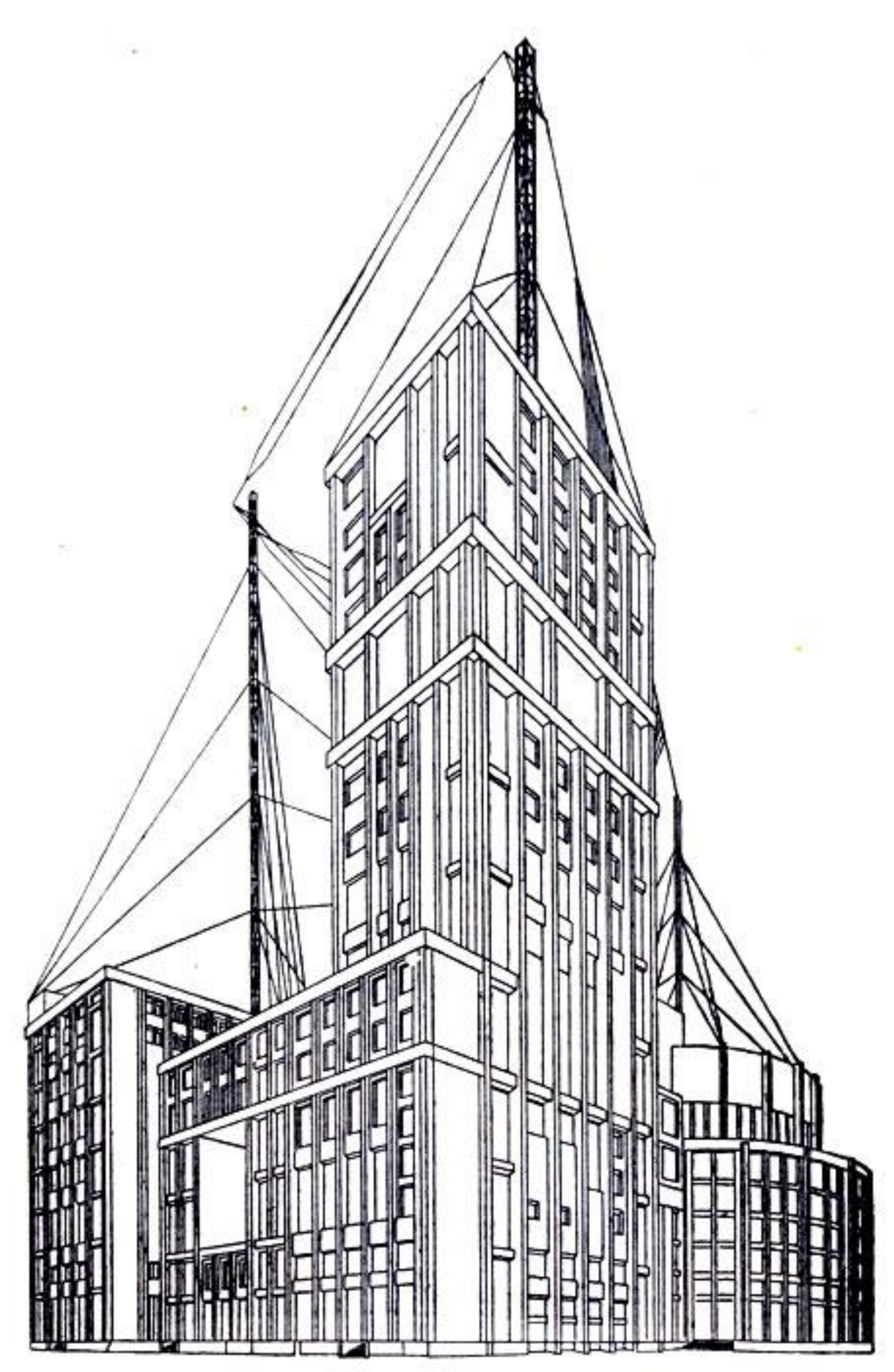
В. А. Веснин, Н. Я. Колли, Г. М. Орлов, С. Г. Андреевский. Днепровская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина в Запорожье. 1927 — 1932 гг

илл. 194 а

Один из самых ярких примеров этого — замечательное сооружение советской эпохи Днепровская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина (1927 — 1932; архитекторы В. А. Веснин, Н. Я. Колли, Г. М. Орлов, С. Г. Андреевский). Будучи крупнейшей в мире гидростанцией того времени, Днепрогэс включал в себя целый комплекс сооружений. Ощущение гигантского размаха, мощи и новой красоты промышленного сооружения достигается здесь не приемами гиперболизации форм, а глубоко продуманной логической компоновкой различных инженерных частей гидроузла. Мерныйичеткийритм могучих бетонных быков водосливной плотины, плавной дугой протянувшейся от берега до берега, удачно контрастирует с мощным прямолинейным блоком здания гидростанции длиной 231 м. Это здание покоится на опорных массивных столбах, между которыми клокочет вода, вырывающаяся из турбин. Здание электро-

станции облицовано красноватым артик-ским туфом. Главный декоративный и одновременно функциональный мотив фасада — сплошная стеклянная лента Эркера, подчеркивающая горизонтальную протяженность здания. А. В. Луначарский, выступая на обсуждении проектов Днепрогэса, говорил: «Эта сплошная стеклянная полоса, которая недавно была совершенно архитектурно невозможна, достигает очень многого... Веснин соединил мощность, легкость и идейность. ..»

По своим архитектурным достоинствам, по умению создать в промышленном сооружении чудесный сплав функциональных и эстетических качеств это детище Первой пятилетки стоит в ряду лучших произведении советского зодчества. «В Днепрогэсе, — писал В. Веснин, — ... нам удалось достигнуть максимального сочетания целесообразности и красоты».



Л.А., В.А. и А.А.Веснины. Конкурсный проект Дворца Труда для Москвы. 1923 г. Перспектива

рис. стр. 219

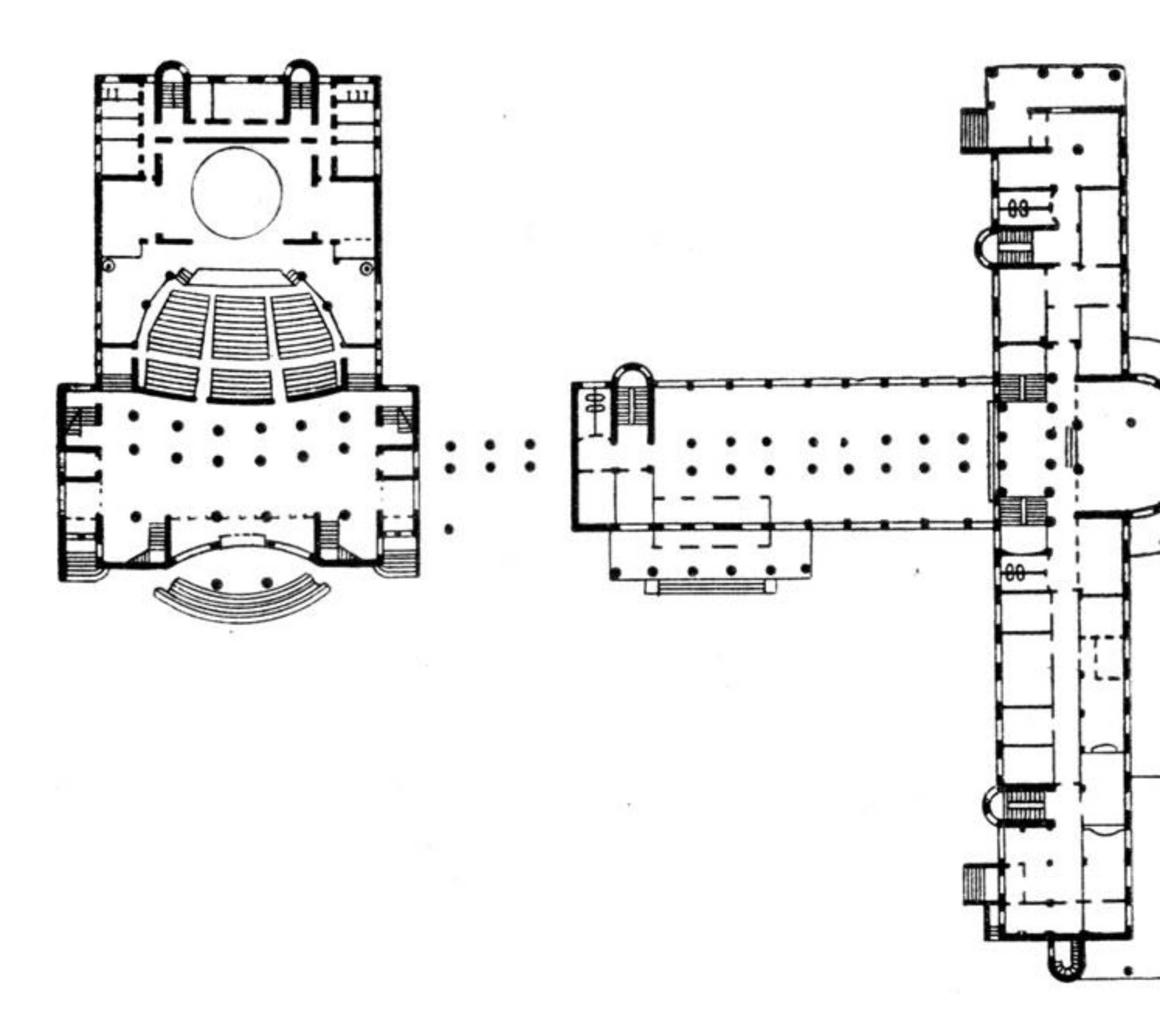
Архитекторы братья Веснины — Леонид Александрович (1880 — 1933), Виктор Александрович (1882 — 1950), Александр Александрович (1883 — 1959), — еще до

революции приобретя значительный практический опыт в промышленном строительстве, сразу же после Октября активно включились в развитие новой советской архитектуры. Созданные ими проекты грандиозного Дворца Труда (1923) и делового здания АРКОС (1924) сыграли важную роль в утверждении принципов конструктивизма. Проекты отличались ясностью и логичностью планировки, подчеркнутой простотой архитектурных форм, отвечавших конструкции здания, хорошей освещенностью внутренних пространств, целесообразностью и удобствами Эксплуатации. Вместе с тем этим проектам присущи были пуританская скупость средств и сознательный отказ от постановки художественно-образных проблем. Это были первые практические опыты создания в России новой, функциональной, как тогда называли, архитектуры.



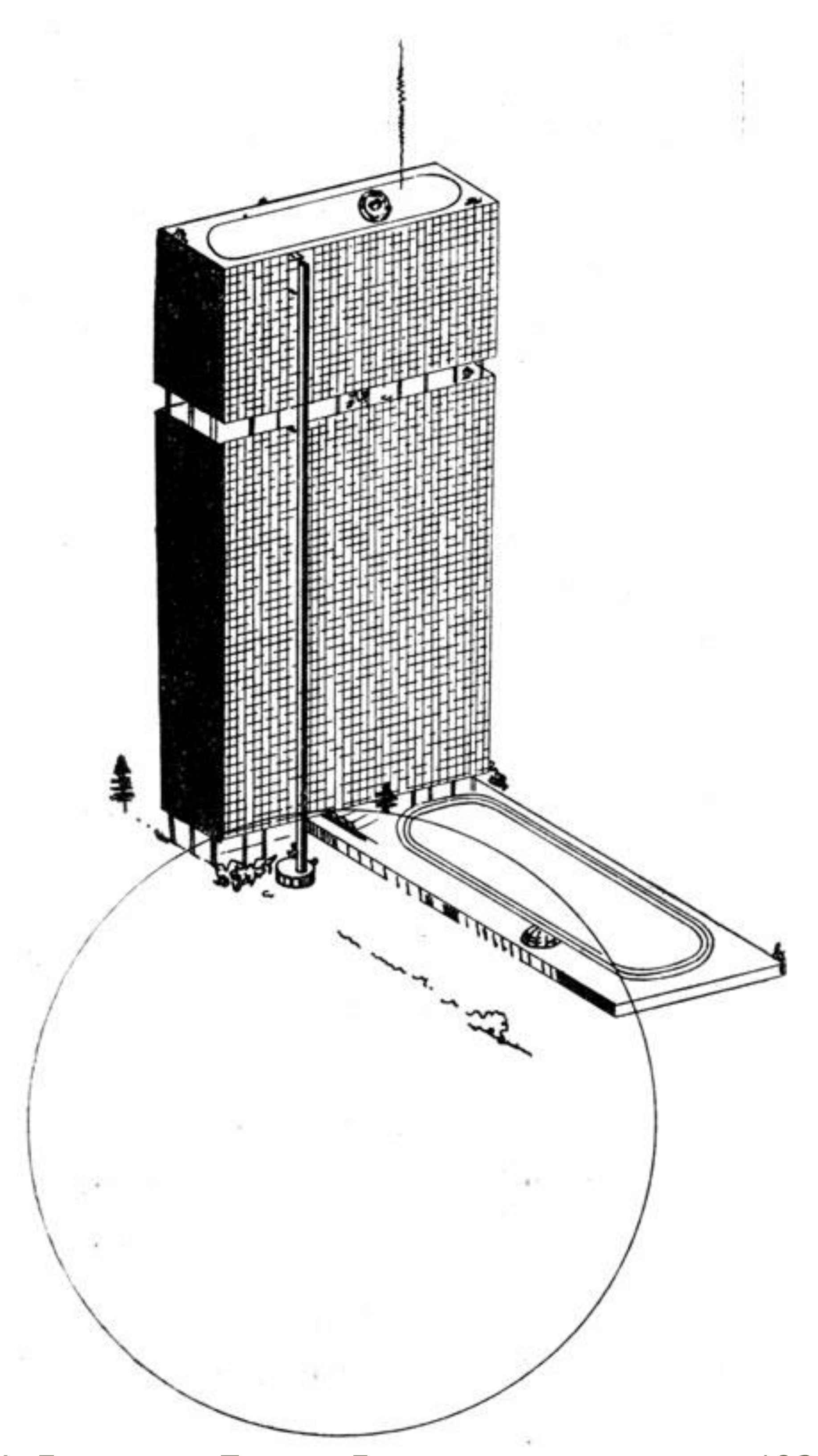
В. А., Л. А., А. А. Веснины. Дворец культуры автозавода им. И. А. Лихачева в Москве. 1932 — 1937 гг

илл. 195 а



Л.А., В.А. и А.А.Веснины. Дворец культуры автозавода им. И. А. Лихачева в Москве. 1932-1937 гг. План первого этажа

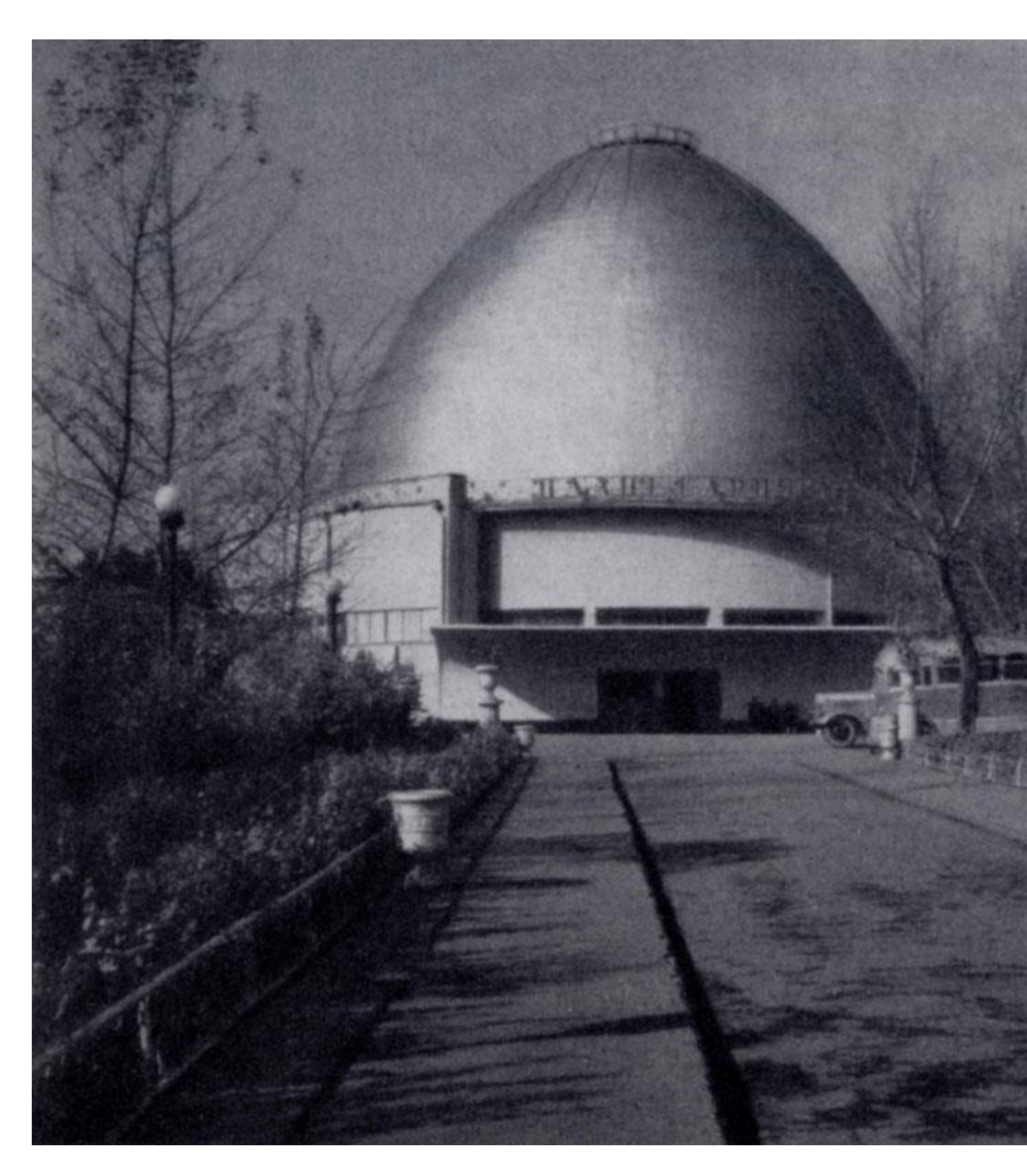
рис.стр.220-1



И. И. Леонидов. Проект Дома промышленности. 1930 г.

рис.стр.220-2

В течение 20 — 30-х гг. братья Веснины построили в этом духе в Москве много зданий общественного назначения: универмаг на Красной Пресне (1928), здания Института минерального сырья (1924 — 1926), Дом политкаторжан на улице Воровского (ныне Московский Дом кино, 1930 — 1933), Дворец культуры автозавода им. И. А. Лихачева (1932 — 1937) и др. «В этой последней работе, — писали в своем творческом отчете А. и В.Веснины, — мы стремились найти образ пролетарского дворца культуры, дать простые и ясные формы, благородные соотношения масс, объемов, плоскостей, проемов; в единстве деталей и целого, единстве внутреннего пространства и внешнего оформления дать впечатление спокойной торжественности). Архитекторы умело пользуются здесь приемом пространственного объединения различных помещений, трактованных как самостоятельные объемы, большое внимание уделяют гармоническому архитектурному решению интерьера.



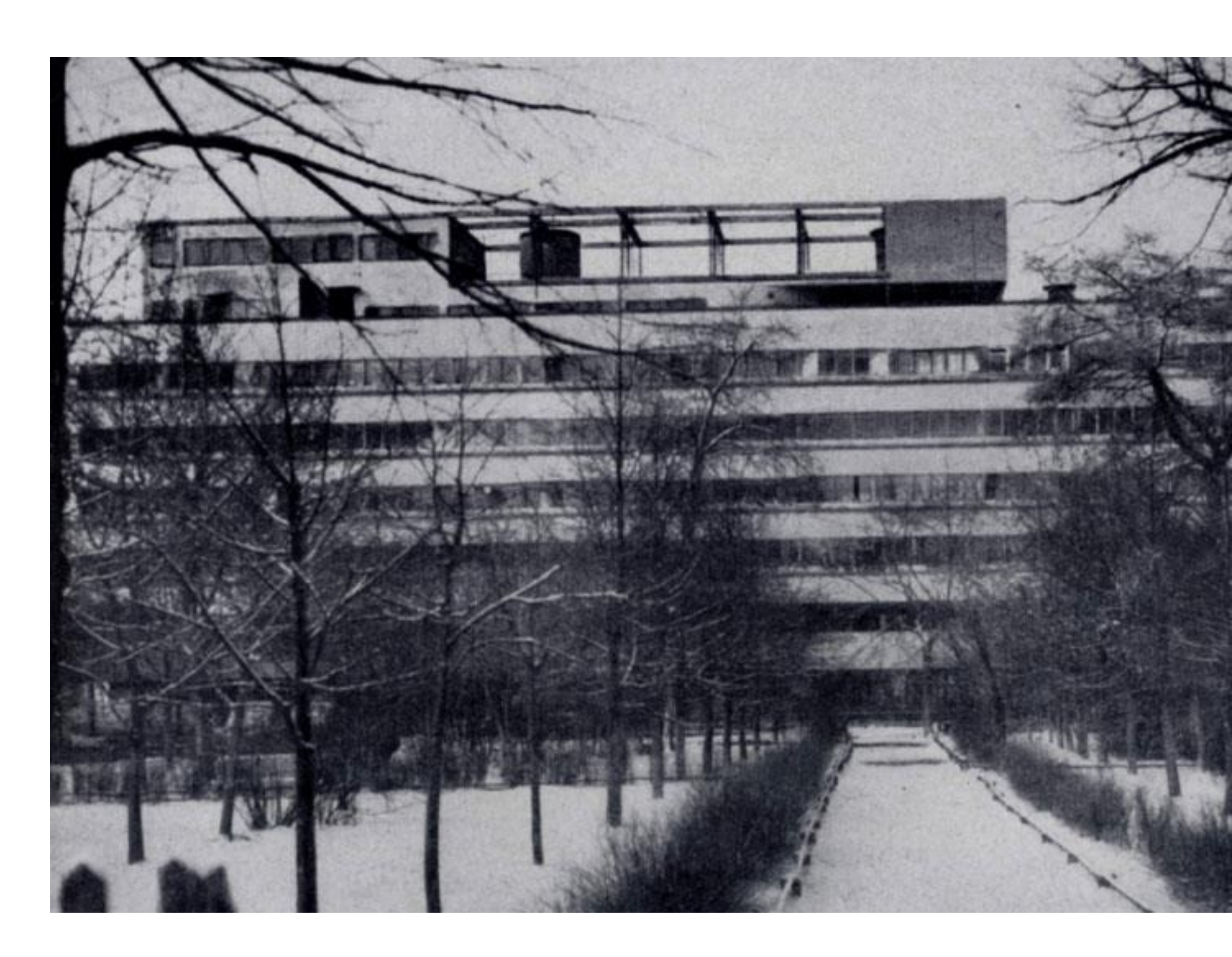
М. О. Барщ, М. И. Синявский. Планетарий в Москве. 1929 г

илл. 197 а



П. А. Голосов. Комбинат газеты «Правда» в Москве. 1929 — 1935 гг

илл. 197 б

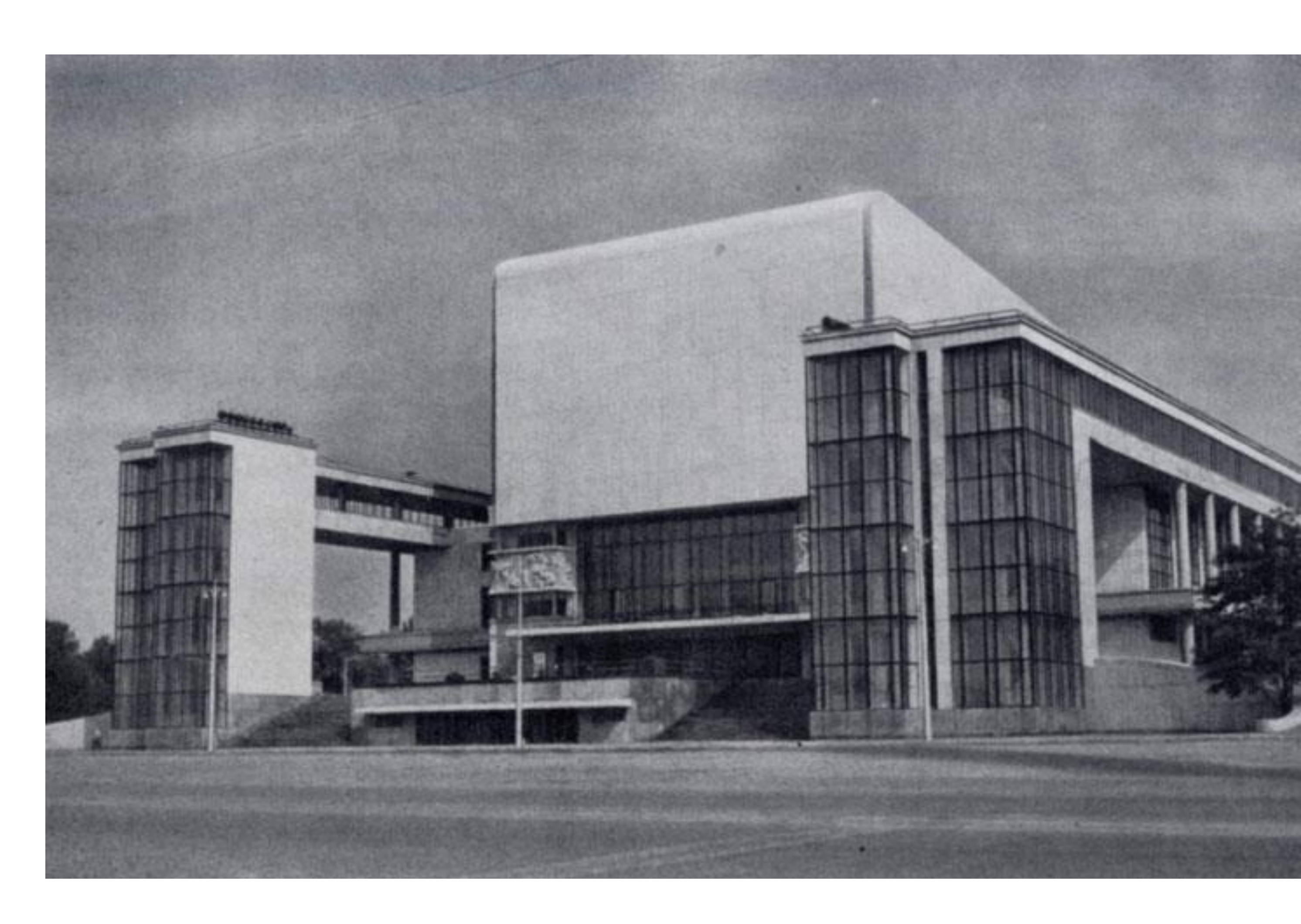


М. Я. Гинзбург. Жилой дом на Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского) в Москве. 1928 г

илл. 195 б

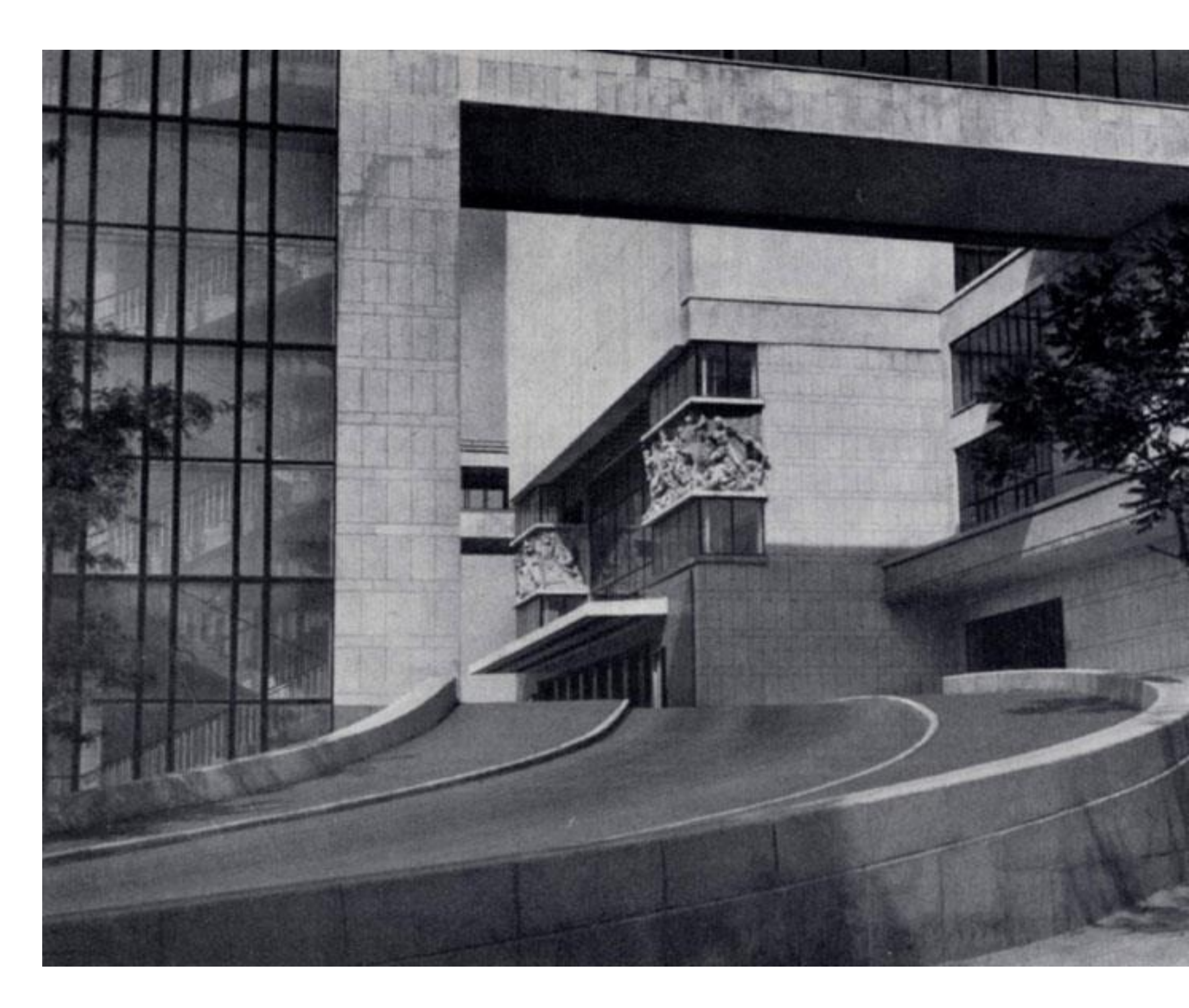
По своему характеру и общей направленности творчества к Весниным примыкают многие другие примечательные явления советской архитектуры, например творчество Моисея Яковлевича Гинзбурга (1892 — 1946). Интересны построенные им жилой дом на Новинском бульваре в Москве (1928), Дом правительства в Алма-Ате (1930), санаторий Наркомтяжпрома им. Серго Орджоникидзе в Кисловодске (1937). Принципиально важны для развития идей конструктивизма проекты Ивана Ильича Леонидова — Институт им. Ленина

(1927), Дом промышленности (1930). К числу известных сооружений конструктивистского направления принадлежат построенный в 1929 г. Михаилом Осиповичем Барщем (р. 1904) совместно с М. И. Синявским Московский планетарий, здание комбината газеты «Правда» (1929 — 1935; архитектор Пантелеймон Александрович Голосов, 1882 — 1944), здание редакции и типографии газеты «Известия» на Пушкинской площади в Москве (1927; архитектор Г. Б. Бархин), Дом культуры им. М. Горького в Ленинграде (1925 — 1927; архитекторы А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевский), гигантский ансамбль площади Дзержинского в Харькове с Домом промышленности и Домом проектных организаций (1925 — 1934; архитекторы С. С. Серафимов, С. М. Кравец и другие), Драматический театр им. А. М. Горького в Ростове-на-Дону, построенный В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейхом и многие другие подобные им постройки в разных городах страны.



В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Драматический театр им. А. М. Горького в Ростове-на-Дону. 1930 — 1935 гг

илл. 196 а



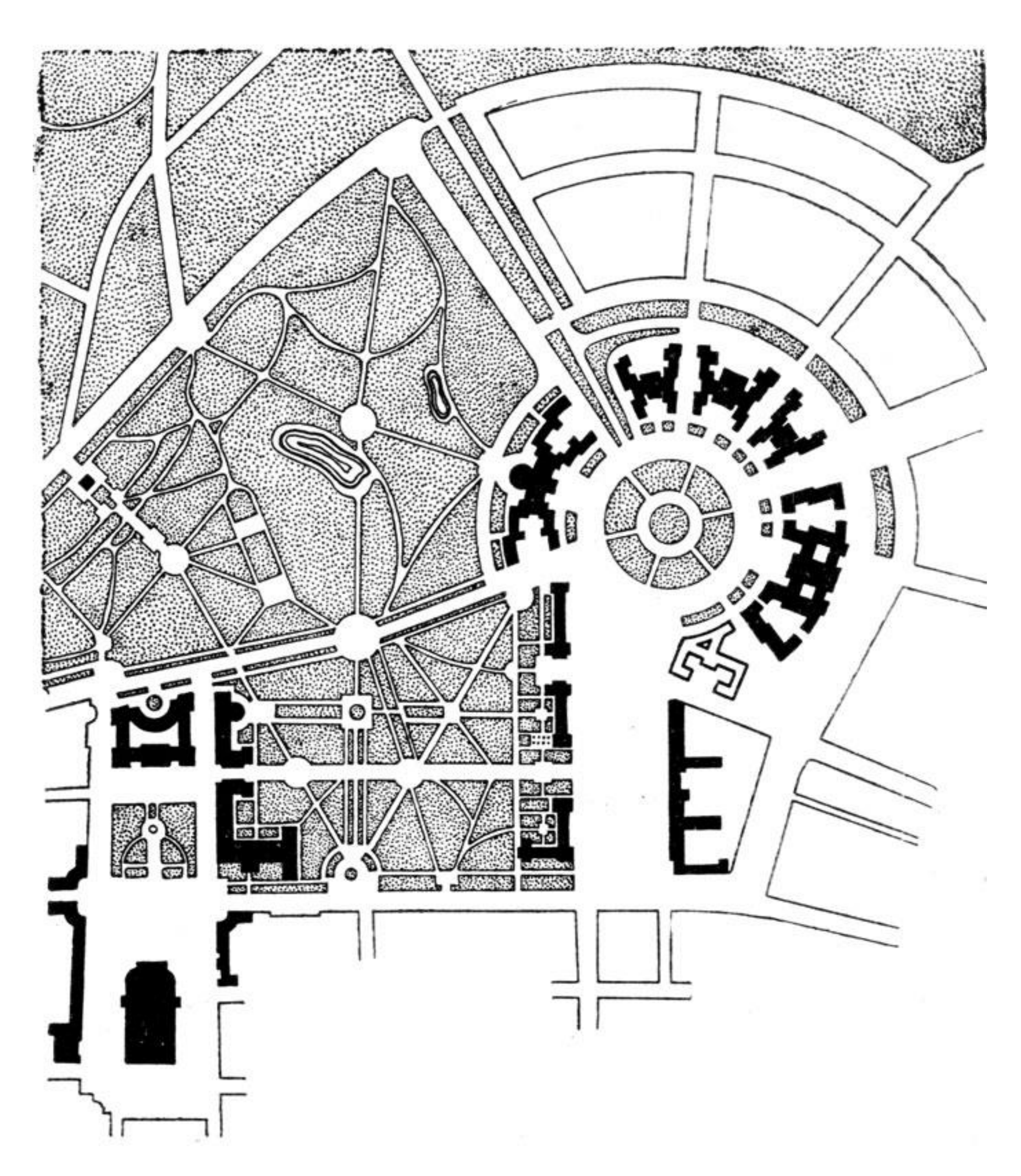
В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Драматический театр им. А. М. Горького в Ростове-на-Дону

илл. 196 б



С. Е. Серафимов, С. М. Кравец и др. Ансамбль площади Дзержинского в Харькове. 1925 — 1934 гг

илл. 198 а



Площадь Дзержинского в Харькове. Генеральный план

рис. стр. 221

Во второй половине 20-х — начале 30-х гг. функционализм (или конструктивизм) становится самым значительным течением, влиянию которого не могли не поддаться даже крупные, творчески сложившиеся мастера. Лидеры и идеологи конструктивизма — братья Веснины, Гинзбург и другие архитекторы, группировавшиеся вокруг журнала «Современная архитектура», — постав или задачу преодолеть существовавший в эклектической архитектуре разрыв между внешней декоративной оболочкой сооружения и его истинной структурой. Они хотели подчинить все стороны архитектурного творчества принципу правдивости и рациональности, чтобы архитектурные формы и конструкции сооружения отвечали своему назначению и были пронизаны духом современности. Конструктивисты не уставали повторять, что новым социальным условиям жизни, революционной идеологии пролетариата не соответствуют все прежние архитектурные формы и стили и что конструктивизм — это и есть тот единственный путь, который нужен пролетарской, социалистической архитектуре.

Надо сказать, что выход конструктивизма на передовые позиции во второй половине 20-х — начале 30-х гг. был закономерен. Это был период индустриализации страны и штурмовых лет Первой пятилетки, главным девизом которой был лозунг: «Техника в период реконструкции решает все». Если в предшествующие годы, когда еще не развернулось массовое строительство, сторонники различных традиционных архитектурных направлений еще могли отвечать на требования времени, создавая уникальные проекты, то теперь на первый план, естественно, выдвинулись решающие в данный момент преимущества конструктивизма с его девизом экономичности, целесообразности, типизации и индустриализации строительства и, главное, его чуткостью к новым социальным задачам архитектуры.

Тенденции конструктивизма и функционализма были свойственны не только советской архитектуре. После первой

мировой войны творчество многих прогрессивных западных архитекторов — Гропиуса, Мис ван дер РОЭ, Ле Корбюзье и других, испытавших на себе благотворное влияние идей социализма, — оказало влияние на советскую архитектуру, ибо они ставили перед собой близкие задачи.

В тот период с советской художественной культурой близко соприкасались творческие интересы и чаяния многих прогрессивных художников и архитекторов на Западе. Они охотно участвовали в международных конкурсах и теоретических дискуссиях, проводимых в Советском Союзе, внимательно следили за тем, что делается в нашей стране, а Ле Корбюзье (при участии советского архитектора Николая Яковлевича Колли, р. 1894) построил в Москве в 1930 — 1936 гг. здание Наркомлегпрома (ныне здание ЦСУ) на улице Кирова, ставшее своего рода эталоном конструктивистской архитектуры.

Некоторые зарубежные деятели искусства под давлением реакционных режимов в своих странах вынуждены были эмигрировать в СССР. Среди них были такие крупные мастера, как немецкий архитектор Ганнес Майер (см. т. VI, кн. 1-я). Уволенный в 1930 г. с поста директора Баухауза за то, что «его марксистский метод преподавания. . . взрывает буржуазные понятия о строительстве и архитектуре», Ганнес Майер заявил: «Я уезжаю в СССР для работы в той обстановке, где куется действительная пролетарская культура, где рождается социализм, где существует общество, за которое мы боролись здесь, в условиях капитализма». Так думали многие представители прогрессивной западной интеллигенции, о чем красноречиво свидетельствуют и слова Ле Корбюзье, сказанные им в 1932 г.: «СССР на расстоянии представляет зрелище интенсивной работы в области архитектуры, и весь мир склонен думать, что именно у вас рождается новая архитектура».

В своих наиболее зрелых и прогрессивных проявлениях конструктивизм в советской архитектуре исходил, как уже говорилось, из конкретных задач, поставленных перед

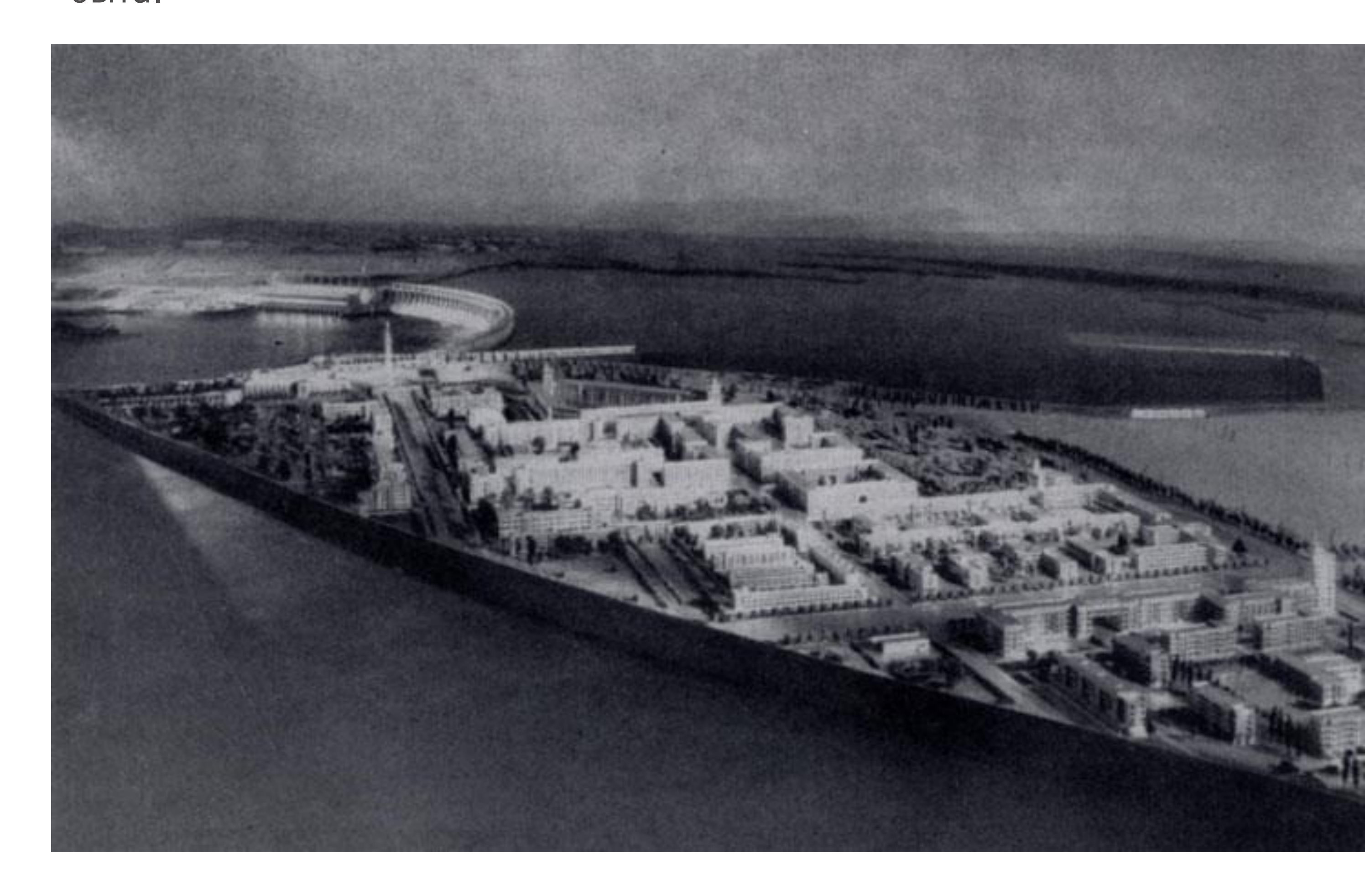
архитектурой социалистическим строительством. Однако его представители не всегда учитывали, что для их начинаний еще далеко не созрели необходимые технические условия. Потому в творческой практике архитекторов-конструктивистов было много противоречивого и утопического. Ручной труд и кустарщина в строительстве тех лет вступали в резкое противоречие с подчеркнутым индустриализмом принципов конструктивизма. Нередко архитекторам приходилось при помощи таких материалов, как кирпич, штукатурка, деревянные балки, имитировать железобетонные конструкции. Это вело к нарушению одного из важнейших принципов — правдивости архитектурных форм, обусловленных конструкцией и материалом, — и превращало эти постройки в конструктивистскую декорацию.

Конструктивисты стремились внедрить последние достижения инженерной науки, ратовали за типизацию и стандартизацию проектирования как важнейшее средство механизации и удешевления строительства. Много думали они и о создании принципиально нового социалистического типа жилища, свободного от тягот индивидуального быта. Интересные опыты в этом направлении были сделаны М. Гинзбургом, И. Николаевым, М. Барщем, В. Владимировым и другими. В созданных ими на рубеже 20 — 30-х гг. проектах и постройках многоквартирных жилых домов с развитым общественным сектором, а также домов-коммун воплощена идея о социалистическом переустройстве быта и раскрепощении женщины от изнурительного домашнего труда. В этих проектах были заложены прогрессивные тенденции к созданию рационально организованных жилых микрорайонов в комплексе со всеми необходимыми зданиями общественного обслуживания — школами, яслями, магазинами, фабриками-кухнями и т. п.

В проектах домов-коммун впервые была сделана попытка пойти еще дальше по пути удовлетворения бытовых нужд с помощью общественного обслуживания. От этих первых опытов, во многом еще несовершенных и упрощавших проблему, можно протянуть прямую линию преемственности к

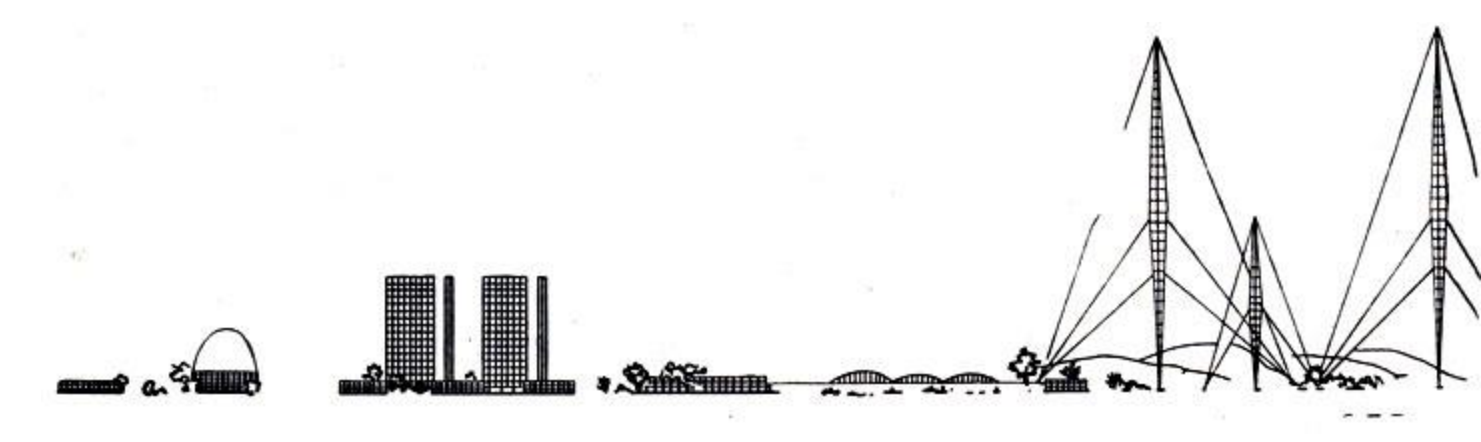
более зрелым решениям домов с развитым общественным сектором обслуживания (проект А. К. Бурова и Б. Н. Бло-хина — дом на Ленинградском шоссе в Москве, 1940), а затем и к проектам домов-комплексов нашего времени.

Однако на деле эти хорошие замыслы часто доводились до абсурда из-за вульгаризаторского понимания идеи обобществления быта, когда вся жизнь обитателей домов-коммун регламентировалась по минутам, превращалась в подобие работы на конвейере. Утопизм домов-коммун заключался еще и в том, что их апологеты игнорировали реальные экономические возможности страны и степень подготовленности сознания масс к обобществленным формам быта.



И. И. Малоземов, Г. М. Орлов, В. М. Орехов, В. С. Андреев, Г. Н. Дмитриевская. Большое Запорожье. Макет планировки. 1929 — 1932 гг

илл. 194 б



И. И. Леонидов. Проект «Социалистического расселения при Магнитогорском комбинате». 1930 г.

>

рис. на стр. 224

Противоречивым был также вклад конструктивистов в градостроительство тех лет. В таких проектах, как Большое Запорожье (1929 — 1932; архитекторы И. И. Мало-земов, Г.М.Орлов, В. М. Орехов, В.С.Андреев, Г.Н.Дмитриевская, консультант В. Веснин), были разработаны идеи комплексной застройки микрорайонов со свободным размещением домов не только вдоль улицы, но и в глубине кварталов, среди зелени. Архитектурные качества проекта были настолько значительны, что макет его был представлен на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке как образец высокой культуры социалистического градостроительства. Еще более далеко смотрел в будущее разработанный Леонидовым проект застройки нового Магнитогорска (1930). Архитектор отказался от распространенной тогда и у нас и за рубежом однообразной строчной застройки, от идеи создания города как комплекса домов-коммун, положив в основу своего замысла принцип смешанной застройки с домами двух типов — башенных и малоэтажных. Эти жилые дома он хотел окружить садами и различными общественными сооружениями, а транспортные магистрали вынести за пределы жилого района. Он мечтал,

говоря его же словами, создать «жилье, где труд, отдых и культура органически связаны друг с другом».

Архитекторы-конструктивисты активно участвовали в конкурсах на планировку новых соцгородов — Кузнецка, Магнитогорска, Донецка и многих других. Проектируя новостройки, они стремились соблюдать все санитарно-гигиенические требования расселения и благоустройства, особое внимание обращая на озеленение территории и рациональное размещение квартир. Однако часто при этом предавались забвению задачи художественной выразительности как отдельных сооружений, так и целых комплексов: преобладала однообразная строчная застройка. Схематизм планировки, аскетизм и однотипность зданий придавали облику новых поселков неприглядный, однообразно-унылый характер. Примеры такой убогой «коробочной» архитектуры и сейчас можно встретить во многих городах и районах, построенных в начале 30-х гг. Из этой архитектуры ушли человеческая теплота, эмоция, эстетическое начало.

На рубеже 20 — 30-х гг., в связи с невиданным размахом строительства Первой пятилетки, шли горячие споры о характере будущих социалистических городов. В этом вопросе наметились две крайности: одни стояли за строительство только крупных городов, состоящих из гигантских домов-коммун, другие предлагали систему расселения в виде обособленных друг от друга семейных коттеджей, расположенных вдоль автомобильных дорог. Правда, уже тогда наиболее дальновидные деятели архитектуры, например Н. А. Малютин, отвергая утопические крайности, подчеркивали важность, необходимость всестороннего учета предпосылок социалистического расселения, и в первую очередь производственно-хозяйственных факторов развития городов.

Ошибочность и утопичность позиций как урбанистов, так и дезурбанистов состояла в том, что они не принимали в расчет реальных условий переходного периода и потому не могли ответить на действительно насущные проблемы архитектуры

тех лет. Вот почему так своевременна была критика ошибочных тенденций в постановлениях Пленумов ЦК партии «О работе по перестройке быта» (1930) и «О московском городском хозяйстве и развитии городского хозяйства СССР» (1931). В постановлении ЦК партии 1930 г. говорилось: «Проведение этих вредных, утопических начинаний, не учитывающих материальных ресурсов страны и степени подготовленности населения, привело бы к... жестокой дискредитации самой идеи социалистического переустройства быта» (*«Партийное строительство», 1930, № 11 — 12, стр. 86.*). Решением Пленума 1931 г. в связи с директивами по реконструкции Москвы предусматривалось расширение жилищного строительства, причем большое внимание было обращено на повышение художественной выразительности архитектурных ансамблей.

Успехи социалистического строительства в СССР властно требовали своего художественного выражения в монументальных сооружениях, в архитектурном облике новых городов. Среди широкой советской общественности и многих архитекторов росла неудовлетворенность положением дел в архитектуре, возникало стремление найти иной курс, который лучше выражал бы социалистическое содержание эпохи и более соответствовал новому этапу в жизни страны. Назревали предпосылки для серьезного изменения стилевой направленности советской архитектуры.

Под воздействием этих факторов известные изменения претерпевали позиции даже таких убежденных конструктивистов, как братья Веснины и Гинзбург. В 1934 г. они писали: «Советская наша архитектура развилась в тот период, когда мы были бедны до крайности. На нашу долю выпало выковать язык новой архитектуры в то время, когда нам приходилось снижать стоимость каждого кубометра стройки. Теперь мы стали богаче, у нас стало больше возможностей, мы можем себе сейчас позволить отказ от аскетизма и гораздо более широкий размах. Вполне естественно, что наша палитра должна стать полноценной творческой палитрой».

В архитектуре люди справедливо хотели видеть не только удовлетворение сугубо практических нужд, но и художественное выражение новой эпохи, ее идеалов. Отсюда обостренный интерес к художественным, стилистическим сторонам архитектуры, к синтезу искусств и созданию целостных ансамблей. Эти обстоятельства способствовали тому, что со второй половины 30-х гг. возобладали классицистические тенденции. Многим казалось тогда, что такая направленность и есть истинное продолжение классических традиций мирового зодчества, что именно это поможет преодолеть ограниченные стороны конструктивизма. На деле же подобные тенденции подчас уводили советских архитекторов от ее главных социальных задач, толкали на ложный путь эклектики и украшательства.

Процесс этот впервые явственно сказался в итогах международного конкурса на проект Дворца Советов (1931 — 1933), в котором наряду с профессионалами приняли участие представители различных слоев населения. Всего было подано 272 проектных предложения, в том числе 24 проекта известнейших зарубежных архитекторов — В. Гропиуса, Ле Корбюзье, О. Перре, Э. Мендельсона и других. Несмотря на то, что ни один из представленных проектов не давал готового решения, три высшие награды получили авторы проектов, совершенно различных по своей стилевой направленности, — И.Жолтовский, Б.Иофан и американец Г.Гамильтон. В постановлении Совета строительства (1932) говорилось: «Не предрешая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники».

В этом постановлении, по существу, отвергались идеи функционально-конструктивистского направления с характерной для него свободной горизонтально-вытянутой композицией трансфорзшрующихся залов. Вместо этого предписывалось создание Дворца в виде «смелой высотной композиции», увенчанной «завершающим возглавленном».

Отныне многие теоретики стали утверждать, что «в основу развития пролетарской архитектуры может и должна быть положена в первую очередь классическая архитектура». Последующие стадии проектирования Дворца Советов и утверждение окончательного проекта Бориса Михайловича Иофана (р. 1891), Владимира Алексеевича Щуко (1878 — 1939) и Владимира Георгиевича Гельфрейха (р. 1885) в виде трехсотметровой ступенчатой башни, увенчанной статуей Ленина, показывают, что возобладала линия на создание репрезентативной фасадной архитектуры. Сама идея этого проекта — превращение архитектуры в пьедестал для гигантской скульптуры — была глубоко ошибочна. Свойственные этому проекту гигантомания, помпезная монументальность, культ количественного, оторванность от реальных экономических и технических возможностей тех лет противоречили самой сущности социалистической архитектуры.

Утверждение окончательного проекта Дворца Советов, развернувшаяся в печати кампания против конструктивизма и ряд других характерных явлений в архитектуре 1932 — 1935 гг., в частности громкий успех жилого дома на Моховой улице в Москве, построенного Жолтовским (1934) как откровенное подражание палла-дианскому особняку, свидетельствовали о переломе, который наступил в советской архитектуре. Изменение ее направленности отчасти было связано с ростом интереса к классическому и национальному наследию, к поискам на его основе нового архитектурного стиля. Однако, приобретая самодовлеющий характер, эти стилистические искания все больше вступали в противоречие с демократической сущностью социалистической культуры.

Новый период развития советской архитектуры совпал со всемирно признанными успехами социализма в СССР. Построение фундамента социалистической Экономики, подъем социалистической индустрии и победа колхозного строя определили общую тенденцию поступательного развития советской архитектуры 30 — 40-х гг., несмотря на серьезные ошибки и препятствия на ее пути.

В годы Второй и Третьей пятилеток строительство в нашей стране приобрело широкий размах, сильно возрос объем капитальных вложений в строительство. На Украине, Урале, в Закавказье и Сибири вырастали крупные промышленные предприятия, города и сельские поселки с административными и общественными зданиями, жилыми дозшми. Постройки стали более капитальными, повысилось качество наружной и внутренней отделки и планировки. В этом отношении характерны жилые дома, спроектированные А. Буровым на улице Горького (д. 25), М. Синявским у Белорусского вокзала в Москве и др. Улучшились типы и благоустройство жилых квартир, хотя об экономической стороне дела и приспособлении их для посемейного заселения думали явно недостаточно: строились преимущественно большие многокомнатные квартиры, которые обходились государству очень дорого и не могли кардинально решить жилищную проблему. Архитекторы и художники в те годы мало работали и над проблемами жилого интерьера. Зато много внимания уделялось строительству зданий, оформляющих своими фасадами главные городские магистрали и играющих важную роль в ансамбле города.

От попыток создания целостных жилых комплексов из типовых четыр ех-пятиэтажных зданий, которые делались в 20-х — начале 30-х гг., перешли к индивидуальному проектированию многоэтажных жилых домов вдоль улиц. При такой системе архитекторы подчас заботились больше о том, чтобы перещеголять соседа импозантностью внешнего вида, архитектурной эрудицией в декорировке фасадов, и меньше думали о комплексной застройке и единстве городского ансамбля.

Но поскольку жизнь требовала постоянного увеличения и расширения жилищного строительства, то, вопреки практике индивидуального проектирования, рождалось немало прогрессивных начинаний, предвосхитивших массовое строительство послевоенных лет. К концу 30-х — началу 40-х гг. относятся первые удачные опыты поточно-скоростной стройки жилых домов на улице Горького и Большой Калужской

улице в Москве (архитекторы Аркадий Григорьевич Мордвинов, р. 1896; Георгий Павлович Гольц, 1893 — 1946; Дмитрий Николаевич Чечулин, р. 1901); на Малой Охте и Московском проспекте в Ленинграде. К этому же времени относится строительство первых крупноблочных зданий в Москве (архитекторы А. Блохин и А. Буров) и в Ленинграде (архитекторы С. Васильковский, И. Чайко). В Свердловске местные архитекторы А. Потапов и Г. Ростковский в середине 30-х гг. начали осуществлять идею строительства домов из крупных железобетонных панелей. В Москве в конце 40-х гг. были сделаны первые удачные опыты сборного домостроения из крупных панелей (инженеры Г. Кузнецов, В. Лагутенко, архитекторы А. Мндоянц, М. Посохин).

Тридцатые годы — это время интенсивных градостроительных работ. За десять лет в стране было построено около четырехсот новых городов и тысячи сельских поселков; энергично реконструировались многие старые города. Именно в этот период Москва и столицы союзных республик приобрели основные черты своего нынешнего архитектурного облика.

Определяющую роль в советском градостроительстве 30-х гг. сыграло развернутое постановление Совнаркома и ЦК партии «О генеральном плане реконструкции Москвы» (1935). В этом плане нашли продолжение и развитие многие идеи, заложенные еще в проекте «Новой Москвы» 1923 г., а именно: сохранение исторически сложившейся радиально-кольцевой планировки города, создание защитного зеленого пояса вокруг Москвы и соединение его зеленьши полосами по берегам Москвы-реки и Яузы с центром города, расширение застройки города в сторону Лужников и Юго-Запада. В 1935 г. становилась уже реальностью идея обводнения города путем создания канала Москва — Волга и постройка линий метрополитена, о чем мечтали еще в 1923 г. В плане 1935 г. было заложено многое из того, что начало осуществляться только в 50 — 60-е гг.: застройка обширных жилых районов Большой Москвы, создание укрупненных жилых районов, постройка новых мостов, пробивка новых больших

магистралей, разгружающих от движения центр города и дающих прямую связь новым районам, в том числе Ново-Арбатского и Ново-Кировского проспектов и улицы, ведущей из центра через Лужники в Юго-Западный район столицы (нынешний Комсомольский проспект), а также реконструкция Садового кольца.

Вместе с тем Генеральный план реконструкции Москвы нес на себе определенную печать тех отрицательных тенденций в архитектуре, о которых мы говорили выше. Во имя новых градостроительных планов предусматривался и частично был осуществлен неоправданно большой снос строений в старых районах Москвы, в том числе и ряда ценных историко-художественных памятников (Сухарева башня, стены Китай-города, Триумфальные и Красные ворота, вековые деревья Садового кольца и т. д.). По плану 1935 г. предполагалось совершенно изменить исторически сложившийся облик Красной площади, сломав здания ГУМа и расширив ее вдвое, в Зарядье намечалось соорудить монументальное высотное здание Дома промышленности. Зато непропорционально мало внимания было уделено коренному улучшению культурно-массового и бытового обслуживания многомиллионного города. Так, например, за десять лет в Москве предполагалось построить только пятьдесят кинотеатров, три Дворца культуры, семь клубов, семнадцать больниц.

Основной пафос Генерального плана 1935 г. был выражен в настоятельном требовании «целостного архитектурного оформления площадей, магистралей, набережных, проездов с использованием лучших образцов классической и новой архитектуры», с тем чтобы «строительство столицы СССР и архитектурное оформление столицы полностью отражали величие и красоту социалистической эпохи».



А. Я. Лангман. Здание Совета Министров СССР в Москве. 1933 — 1936 гг

илл. 199 б

В соответствии с этим планом Москва в течение 30-х гг. стала красивым благоустроенным городом с широкими асфальтированными хорошо освещенными улицами, высокими новыми мостами и набережными, облицованными гранитом, с налаженным городским транспортом и новыми монументальными зданиями. К середине 30-х гг. на месте старого Охотного ряда были выстроены здания Совета Министров СССР (1933 — 1936, архитектор Александр Яковлевич Лангман, р. 1896) и гостиницы «Москва» (1931 — 1938, архитекторы А. В. Щусев, Л. И. Савельев, О. А. Стапран), расчищена от ветхих строений обширная Манежная площадь. В течение 30 — 40-х гг. была расширена и застроена многими новыми долгами главная столичная магистраль — улица Горького. Рядом с великолепным зданием бывшего Пашкова дома выросли новые корпуса Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (1928 — 1940-е гг.; архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх), где была сделана попытка сочетать суховатую строгость конструктивистского стиля с приемами классицизма.



В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Библиотека им. В. Н. Ленина в Москве. 1928 — 1940-е гг

илл. 198 б

Вместе с тем при реконструкции и благоустройстве городов были допущены и серьезные просчеты, связанные с неправильным пониманием проблемы наследия и ложной тенденцией к внешней представительности. В градостроительной практике тех лет существовала тенденция создавать новые центры города за пределами его старой застройки. Иногда это предпринималось без должного учета исторически сложившейся планировки. На окраинах и пустырях закладывались и строились новые центры с грандиозными монументальными зданиями. Однако жизнь большого города далеко не всегда подчинялась такому градостроительному произволу (пример — здание Ленинградского городского Совета на Московском проспекте в Ленинграде, 1940, архитектор Н. А. Троцкий, и новый центр города Махачкалы). В связи с переносом столицы Советской Украины в Киев были предприняты большие работы по созданию внушительного ансамбля правительственных зданий на холмах, господствующих над Днепром. На площади близ Владимирской горки возникло тяжеловесное мрачно-серое здание с гигантской колоннадой коринфского ордера, задуманное И. Лангбардом как одно из крыльев симметричной композиции. (Проект остался незавершенным.) Не вполне органичным для Киева оказалось и другое административное здание, построенное в 1938 г. И. А. Фоминым и П. В. Абросимовым (здание нынешнего Совета Министров УССР). При бесспорных архитектурных достоинствах и мастерстве его авторов нельзя не отзютить надуманности архитектурного образа этого здания с его неоправданной гигантоманией, приверженностью к сверхмонументальности, подчеркнутой кладкой из крупных квадров дикого камня и гигантским ордером, охватывающим восемь этажей. Более удачным было здание Верховного Совета УССР, построенное украинским архитектором В. Заболотным в 1939 г. Оно решено в традициях архитектуры классицизма с умеренно введенными мотивами украинской орнаментики.

Особенно разительны были перемены в городах некогда отсталых окраин царской России и в таких промышленных центрах,- которые прежде застраивались хаотично и беспорядочно, без всякой системы. Донецк, Горловка, Челябинск, Нижний Тагил, Златоуст, Новосибирск, Мурманск и многие другие становились уже в эти годы вполне современными социалистическими городами. Совершенно изменился облик крупных городов Средней АЗИИ: Ташкента, Фрунзе, Алма-Аты, Ашхабада, Душанбе. Здесь были проложены широкие улицы, расширены площади, разбиты парки и скверы, воздвигнуты величественные общественные здания.

Если в градостроительстве 20-х гг. главное внимание было обращено на создание новых промышленных предприятий и жилых массивов на свободных территориях окраин, то теперь главной задачей становится реконструкция центральных частей города, периметральная застройка основных магистралей и площадей.

Решительно преобразилась столица Азербайджана Баку. Раскинувшийся широким амфитеатром вокруг бухты город начал менять свой облик еще в 20-е гг., но только теперь он по-настоящему обратился лицом к морю. На месте прежних свалок и ветхих построек на широкой прибрежной полосе вдоль бухты была распланирована красивая набережная с Приморским парком, а на склонах плато, поднимающегося над бухтой, возник обширный Нагорный парк (архитектор Л. А. Ильин). Парадная лестница с фонтанами, начинаясь у Приморской набережной, смелой вертикалью прорезывает уступчатые террасы Нагорного парка и завершается на вершине холма монументальным памятником С. М. Кирову (скульптор П. В. Сабсай). Этот памятник господствует над городом, являясь идейно-художественным центром градостроительной композиции нового Баку.

Скульптурный памятник в этот период все чаще становится важным элементом парадных городских ансамблей. Обычно главный монумент города ставился на центральной площади, а

его постамент нередко совмещался с трибуной для торжественных демонстраций. Такова, например, композиция площади Ленина в Минске (скульптор М. Манизер, архитектор И. Лангбард).

Большую роль играет монументальная скульптура и в градостроительной композиции Еревана, застраиваемого с 1926 г. по проекту А. И. Таманяна, дополненному в 1936 г. И. Малоземовым, Н. Заргаряном и С. Клевицким. Характерная полудуга Дома правительства (архитектор Таманян) и построенные позднее симметричные ему здания, также выдержанные в духе традиционного армянского зодчества и облицованные местным фиолетово-золотистым туфом, создают красивый и строгий архитектурный ансамбль Этой центральной площади. Идейно-художественным средоточием этого ансамбля является памятник В. И. Ленину скульптора С. Меркурова, установленный на гранитном постаменте-трибуне (архитекторы Н. Паремузова, Л. Вартанов).



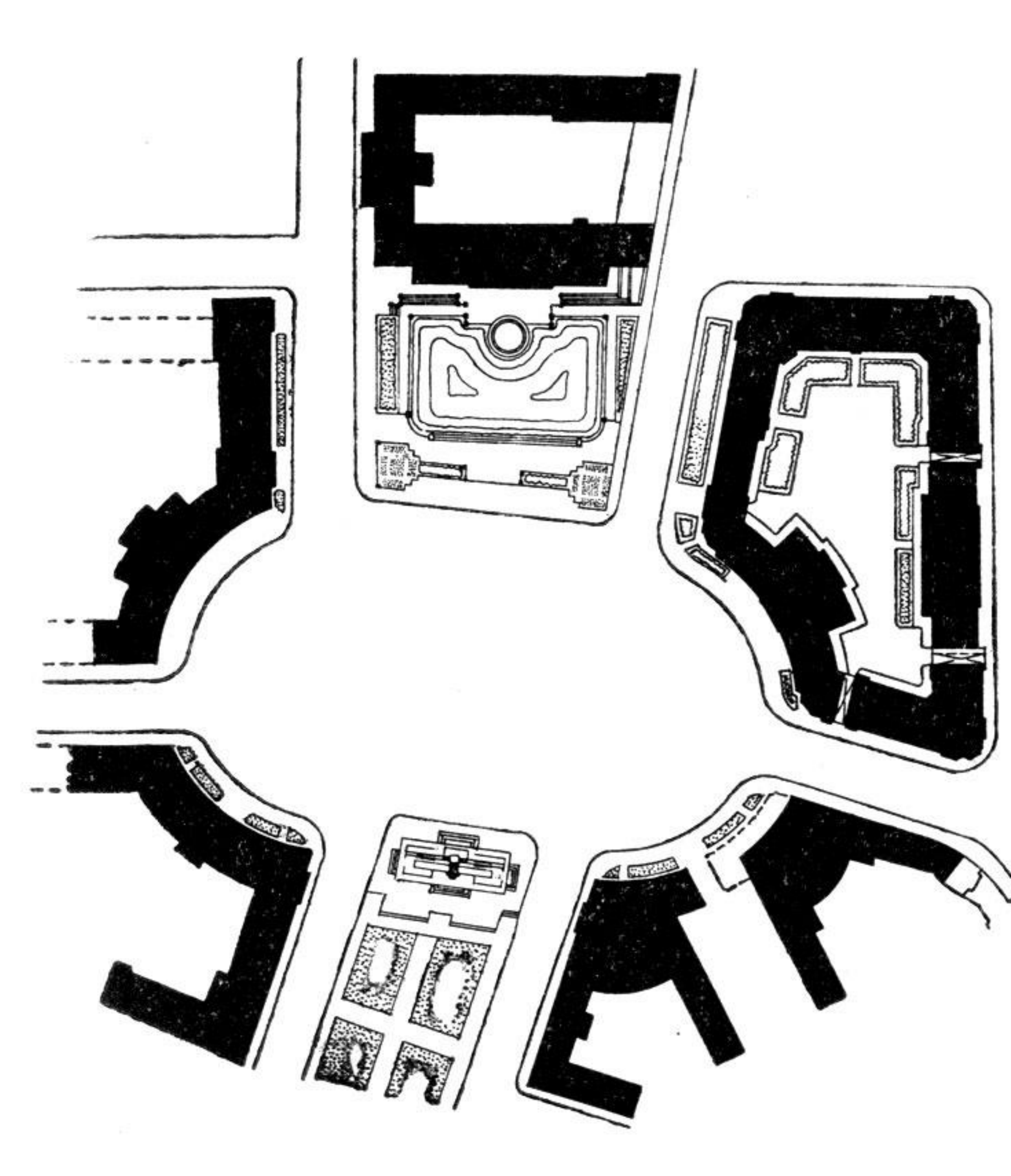
Ансамбль площади Ленина в Ереване. 1926 — 1940 гг. Проект планировки А.И. Таманяна

илл. 200 а



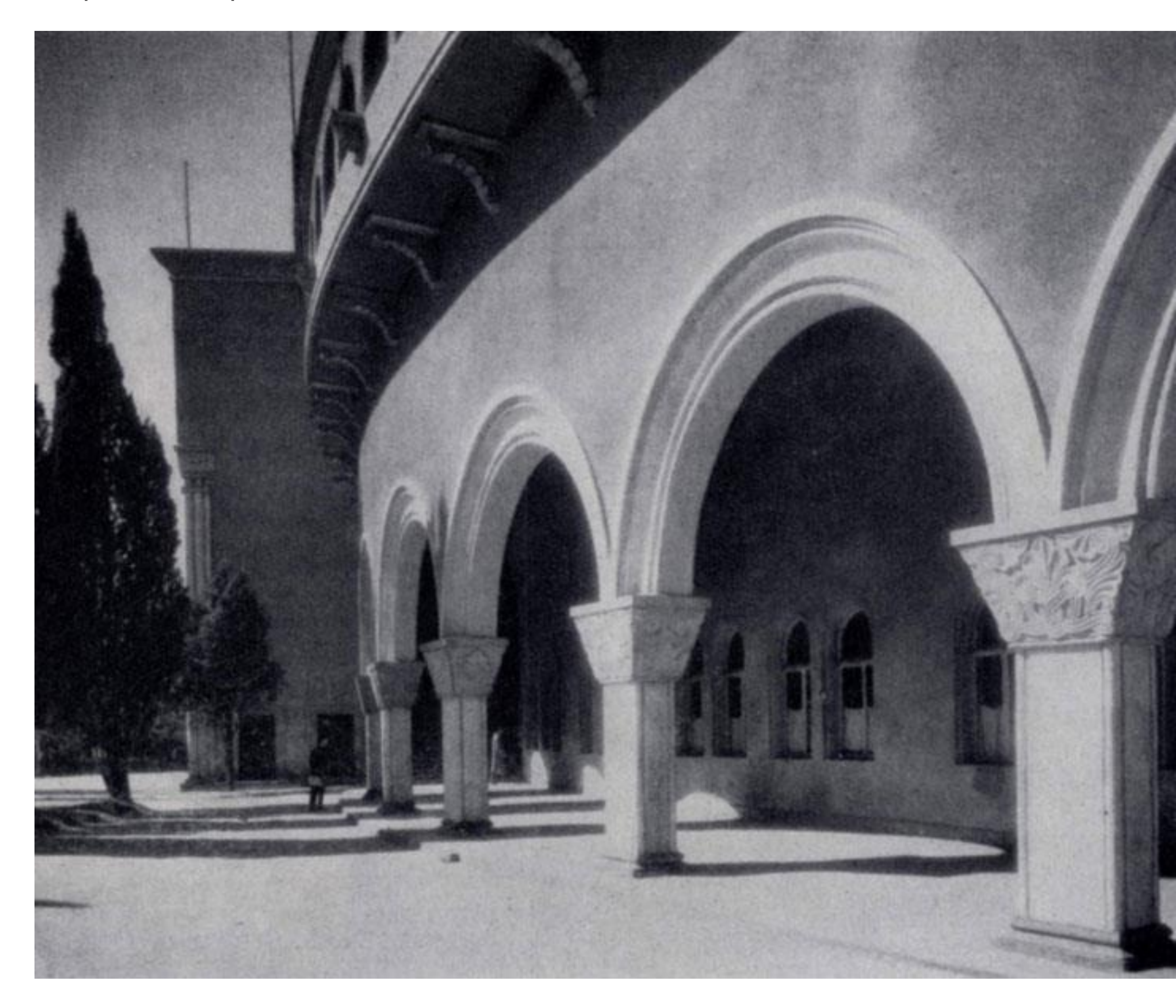
Ансамбль площади Ленина в Ереване. 1926 — 1940 гг. Проект планировки А.И. Таманяна

илл. 200 б



А. И. Таманян. Площадь Ленина в Ереване. 1926 г. План

рис. на стр. 230

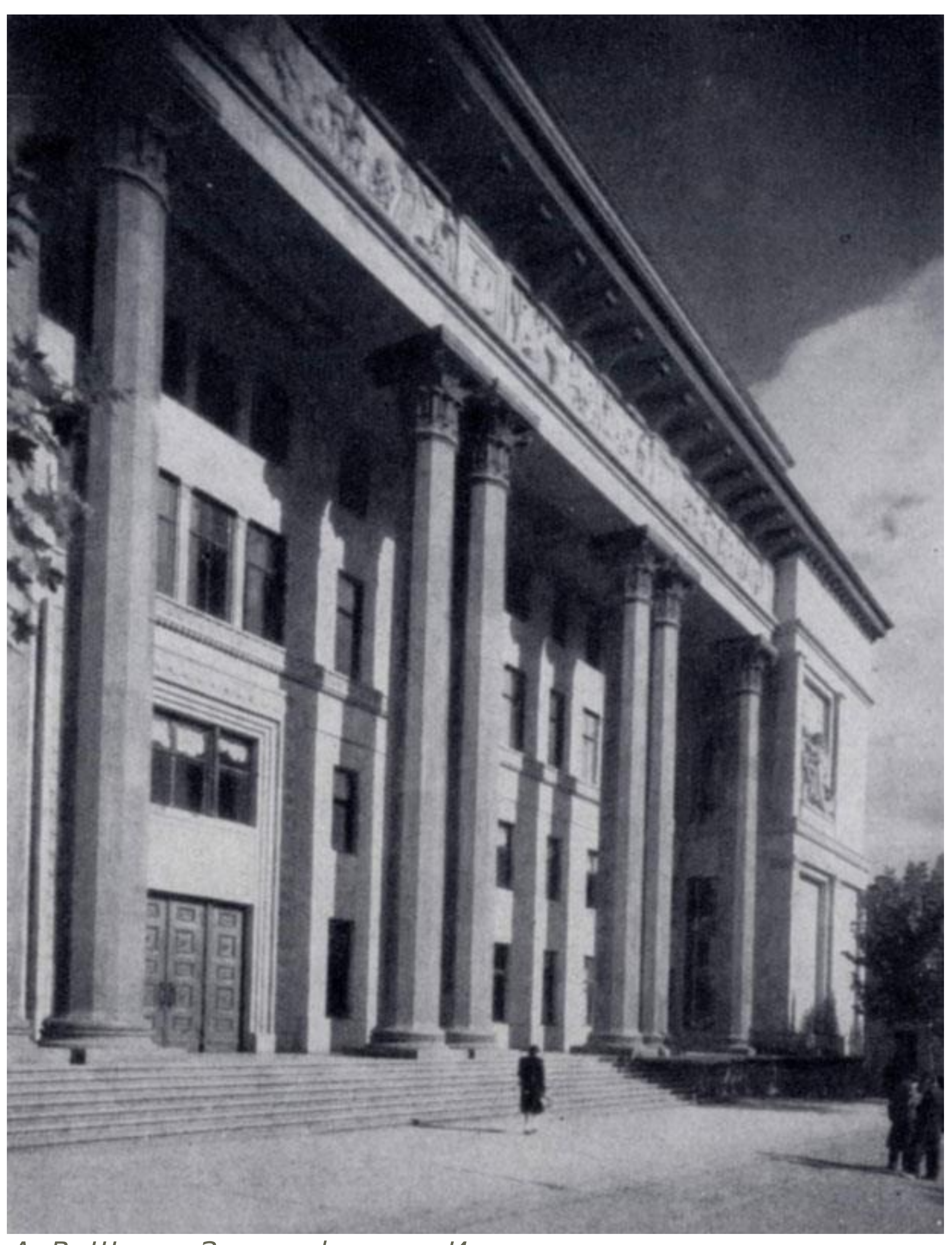


А. Г. Курдиани. Стадион «Динамо» в Тбилиси. 1937 г

илл. 201 б

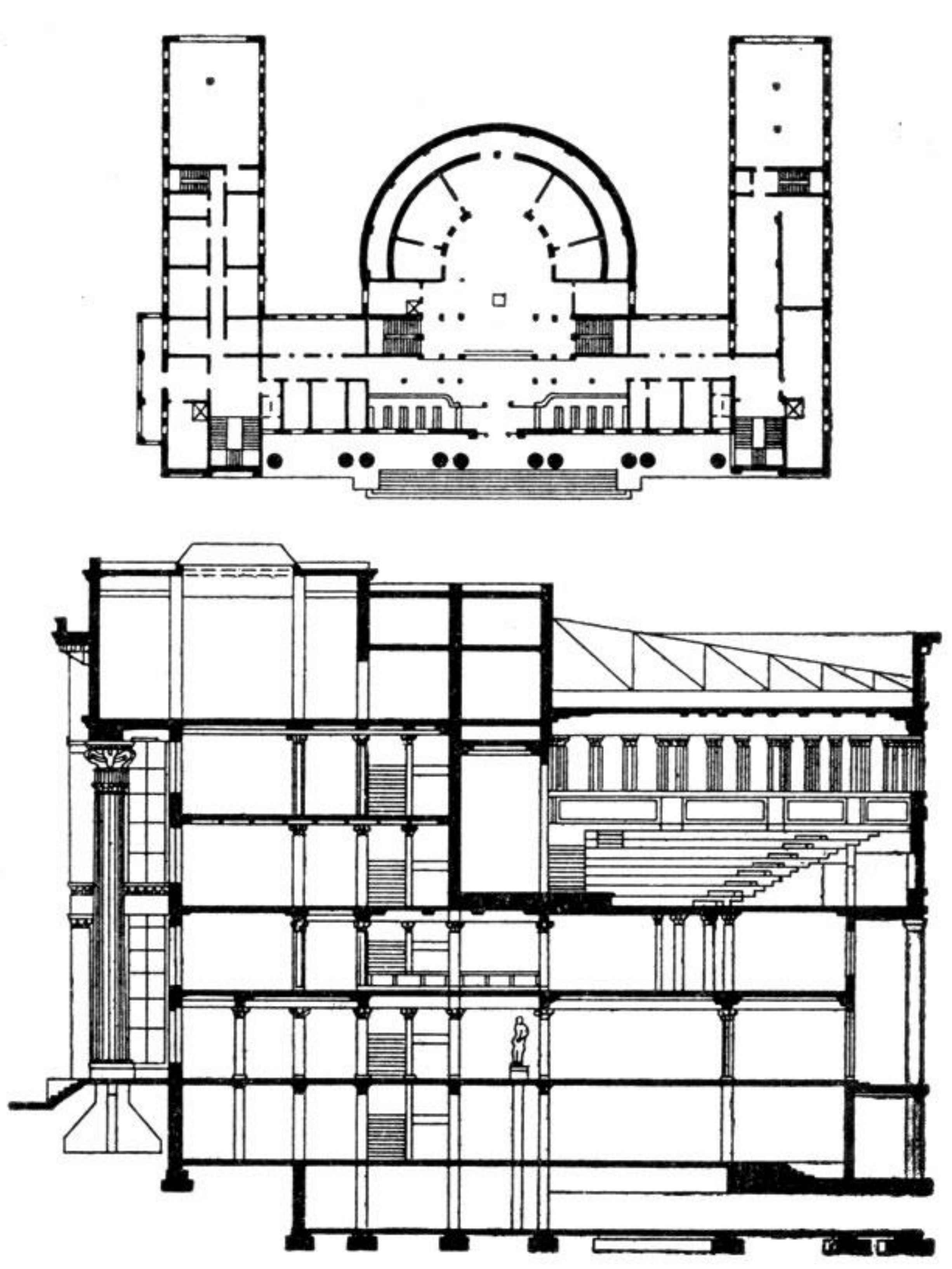
В 30-е гг. приобретает свои современные контуры и столица Грузинской ССР — Тбилиси. Здесь строится ряд репрезентативных общественных зданий, определяющих новое лицо города. Среди них особенно характерны те, в которых архитекторы старались следовать традициям

национального зодчества, — это новый стадион, окруженный мощной аркадой (1937; архитектор А. Г. Курдиани), подчеркнуто архаичное здание Музея искусств Грузинской ССР (1929; архитектор Н. П. Северов), легкий ажурный павильон верхней станции фуникулера (1938; архитекторы З.и Н. Курдиани), Дом правительства (1-я очередь, архитекторы В. Д. Кокорин, Г. И. Лежава), а также здание филиала Института марксизма-ленинизма на проспекте Руставели (1938; архитектор Щусев). Подчеркнутая уникальность сооружений, щедрое включение произведений изобразительного и декоративного искусства, которые подчас кажутся «навешенными» на фасады, подобно картинам в музее, — все это весьма характерно для архитектурного направления, утвердившегося к концу 30-х гг.



А. В. Щусев. Здание филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. 1938 г. Фасад

илл. 201 а



А.В.Щусев. Филиал Института марксизма-ленинизма в Тбилиси. 1938 г. План и разрез.

рис. на стр. 231

В 30-е гг. в архитектуре наблюдается сильное тяготение к синтезу искусств. Эта проблема широко обсуждалась в связи с проектированием и строительством Дворца Советов, метро, выставочных павильонов и других крупных сооружений. Однако в постановке ее была известная односторонность: речь шла в основном лишь о содружестве архитектуры, монументальной скульптуры и живописи при создании отдельных уникальных сооружений, решаемых на основе традиционной ордерной системы.

Много работал в области синтеза искусств А. Щусев. Сотрудничеству этого крупного советского зодчего с видными мастерами монументальной живописи и скульптуры тех лет мы обязаны появлением ряда росписей и декоративных скульптур. Особенно прочным было содружество А. Щусева и Е. Лансере в процессе многолетней работы по отделке интерьеров Казанского вокзала и гостиницы «Москва». Кроме того, со Щусевым в разное время работали А. Дейнека и Ф. Антонов (эскизы к росписи конференц-зала Наркомзема, 1934), грузинские художники Я. Николадзе, Т. Абаке-лия, У. Джапаридзе и другие (здание филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси), узбекские народные мастера резьбы по ганчу и живописец Ч. Ахмаров (Театр оперы и балета им. Алишера Навои в Ташкенте, 1947), П. Корин (станция метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве, 1952).

Эволюция творчества Щусева очень показательна для направленности советской архитектуры тех лет. В первые послеоктябрьские годы, во время завершения строительства Казанского вокзала (1926), в его творчестве преобладали идущие еще от дореволюционного периода мотивы стилизации древнерусского зодчества. Во второй половине 20-х — в начале 30-х гг. их сменило увлечение строгой простотой форм, гладью стен и сплошным остеклением в духе конструктивистской архитектуры (здание Наркомзема в Москве, 1934; Бальнеологический институт в Сочи, 1926 — 1935, и др.). В середине и во второй половине30-х гг. в

постройках Щусева все сильнее сказывается стремление к торжественным декоративным решениям и разработке мотивов классического наследия. В гостинице «Москва» эта тенденция еще только намечается, она яснее всего сказалась в убранстве народного двусветного зала ресторана с его многоцветной облицовкой колонн под сапфир и малахит, брозовыми капителями и пространственным плафоном. В здании ИМЭЛ в Тбилиси эта декоративность «вырывается» на фасад здания. Позднее, в военные и послевоенные годы, эти декоративистские тенденции, преобладание художественно-стилевых задач над функциональными усилились, что привело в ряде случаев к архаизирующим стилизаторским решениям (Театр оперы и балета в Ташкенте, вестибюль и подземный зал станции «Комсомольская-кольцевая»).

В 30-е гг. происходит своеобразный процесс ассимиляции как классических, так и местных национальных традиций. Процесс этот был обоюдоострым: с одной стороны, архитекторы приобщались к исконным народным истокам зодчества, что порой открывало путь к интересным творческим решениям, но чаще это вело к некритическому подражанию старинным образцам. В этом можно убедиться, когда знакомишься с многочисленными постройками национальных школ советской архитектуры конца 30-х — первой половины 50-х гг.

Обращение к традициям народной архитектуры различных национальностей Советского Союза было в какой-то степени оправдано, например, в такой специфической области, как архитектура павильонов союзных и автономных республик на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939 — 1940). Обширный ансамбль ВСХВ — весьма характерное явление в истории советской архитектуры и монументального искусства того времени. Средствами архитектуры, скульптуры, живописи, народного декоративного искусства, обильным показом натурных экспонатов художники стремились передать идею победы колхозного строя, торжества социализма в нашей стране. Но вместе с тем в архитектуре Сельскохозяйственной выставки сказалась эклектическая в своей основе тенденция к

механическому приспособлению традиционных форм и декора к зданиям нового назначения. Так, Главный и основные отраслевые павильоны представляли собой различные варианты модернизированной ордерной архитектуры со всеми атрибутами классицизма. Исключением был лишь павильон Механизации (архитекторы В. А. Андреев, И. Г. Таранов) — огромный Эллинг, поражающий смелостью и красотой обнаженной конструкции параболических стальных арок, круто взмывающих ввысь и поддерживающих застекленный свод. По контрасту со стройным и легким перекрытием каменный цоколь этого павильона был трактован архитекторами в приземистых, подчеркнуто массивных пропорциях.



В. А. Андрее в, И. Г. Таранов. Павильон Механизации на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1939 г

илл. 204 б

Другая группа построек ВСХВ, главным образом павильоны союзных и автономных республик, выделялась подчеркнутым национальным своеобразием архитектурного облика и декоративного убранства. Наиболее характерны в этом отношении павильоны Узбекской ССР (архитектор С. И. Полупанов) с характерной для местного народного зодчества легкой ажурной беседкой; Азербайджанской ССР, сверкающий

орнаментальным узорочьем майоликовой облицовки фасада (архитекторы С. А. Дадашев и М. А. Усейнов), Грузинской ССР с характерным внутренним двориком, обрамленным пучками стройных колонн (архитекторы А. Г. Курдиани и Г. И. Лежава); Армянской ССР с его монументальным порталом и ажурной металлической решеткой (архитекторы К. С. Алабян и С. А. Сафарян).

Но то, что уместно или, во всяком случае, объяснимо в условиях выставки, где каждый павильон должен был выполнять свою рекламно-информационную функцию, вовсе не подходит для жилой и гражданской архитектуры, существующей в обычной, повседневной жизни города и села. В погоне за национальной спецификой, за индивидуальной неповторимостью каждого отдельного здания архитекторы в те годы нередко предавали забвению главное — практические жизненные потребности своего времени. Черты нового в жизни народа не могли уложиться в старинные традиционные формы и архитектурные типы, сложившиеся при совершенно ином социальном строе. Истинно новаторский и прогрессивный путь развития многонационального советского зодчества заключался в совместном и максимально целеустремленном решении социальных задач, которые поставлены социалистической эпохой. Причем обязательно в конкретном преломлении этих общих архитектурных задач применительно к нуждам и потребностям данной нации со всеми специфическими особенностями ее образа жизни, бытового уклада и художественных традиций, взятых в их прогрессивном развитии.

В 30-е гг. в советской архитектуре продолжали складываться важные черты и особенности, которые определялись коренными принципами нашего общественного строя. Эти черты можно видеть в облике новых социалистических городов, в строгой красоте лучших наших промышленных и гражданских сооружений и в таких уникальных произведениях, как Советский павильон на Всемирной выставке 1937 г.

Среди многочисленных строений Всезшрной выставки в Париже Советский павильон (архитектор Б.Иофан, скульптор В.Мухина) выделялся ясностью своей идеи, цельностью и величавой красотой облика, важную роль в котором играла венчающая здание гигантская скульптурная группа из нержавеющей стали «Рабочий и колхозница». Здесь архитектурные формы объединены со скульптурными общностью идейного замысла, цельностью композиции и ритма, единство.м стиля. Сама архитектура Советского павильона уже подготавливает то стремительное и легкое движение, которое буквально пронизывает скульптурную группу. Ритмическое нарастание архитектурных масс, начиная со спокойной горизонтали галлереи и кончая стремительным взлетом головного пилона, по-своему повторено в композиции венчающей его скульптуры. Архитектура и скульптура составляли здесь нерасторжимое художественное целое. Павильон СССР в Париже убедительно показывал, что советские художники и 30-е гг. создавали такие произведения, которые открывали широкие творческие перспективы перед прогрессивными художниками всего мира.



Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. 1937 г. Скульптурная группа В. И. Мухиной

илл. 199 а

Аналогичный принцип синтеза искусств, когда архитектурное сооружение увенчивается скульптурой, а в интерьерах широко применяется живопись, видим мы и в павильоне СССР на Всемирной выставке 1939 г. в Нью-Йорке (архитекторы К. С. Алабян и Б. М. Иофан), хотя здесь и нет такой цельности и новизны образного решения, как в парижском павильоне.

Изобразительность в те годы все больше проникала в самую суть архитектурного творчества, лишая многие уникальные постройки логичности и целесообразности конструктивных решений, толкая авторов на путь многословного и поверхностного украшательства. Но в лучших сооружениях того времени — как массовых, так и уникальных — исторические завоевания советского народа нашли свое неповторимое художественное воплощение. Это относится к таким крупным постройкам довоенных лет, как канал Москва — Волга (1932 — 1937) и первые очереди Московского метрополитена (1935 — 1938).

Оба этих крупных транспортных сооружения явились органической частью Генерального плана реконструкции Москвы и, можно сказать, были первенцами ее социалистического преобразования. Они поражали размахом строительных работ, необычностью своего архитектурно-художественного облика, стремлением к ансамблевым решениям и потому имели, большое принципиальное значение для развития советской архитектуры.



В. Я. Мовчан. Башни Яхромского шлюза канала Москва — Волга. 1937 г

илл. 204 а

Канал Москва — Волга был для того времени крупнейшим в мире сооружением. В этот гидротехнический комплекс входило двести различных строительных объектов, в том числе одиннадцать шлюзов, пять насосных станций, восемь гидроэлектростанций, семнадцатикилометровый водопроводный канал, несколько десятков железобетонных плотин, водосбросов, мостов, тоннелей и т. д. Причем все эти разнородные постройки, растянувшиеся более чем на 100 км, наделены индивидуальным архитектурным обликом и вместе с тем объединены в единый пространственно протяженный архитектурный ансамбль, имеющий свое начало — в аванпорте у Волги, развитие — в зданиях шлюзов и плотин и завершение — в легкой и праздничной архитектуре Химкинского речного вокзала. И хотя в ряде сооружений канала есть противоречие между функциональным назначением, прогрессивными конструкциями и классицистической системой архитектурного декора, а принцип синтеза искусств не получил здесь достаточно органичного осуществления, в целом этот громадный гидротехнический комплекс был важным событием в истории советской архитектуры довоенного периода.

В 1935 — 1938 гг. вошла в строй двадцать одна станция Московского метрополитена первой и второй очереди. Самые высокие требования к удобству и комфортабельности сочетались здесь с решением определенных архитектурно-художественных задач. Каждая станция метро имела свое неповторимо своеобразное архитектурное обличье, но вместе с тем они мыслились как единый пространственно протяженный ансамбль, основанный на синтезе искусств.

В зависимости от глубины залегания и конструктивного решения станции метро подразделяются на зальные (объединяющие в единое пространство перроны и центральный зал) и пилонные. К числу зальных относится наиболее удачная в конструктивном и художественном

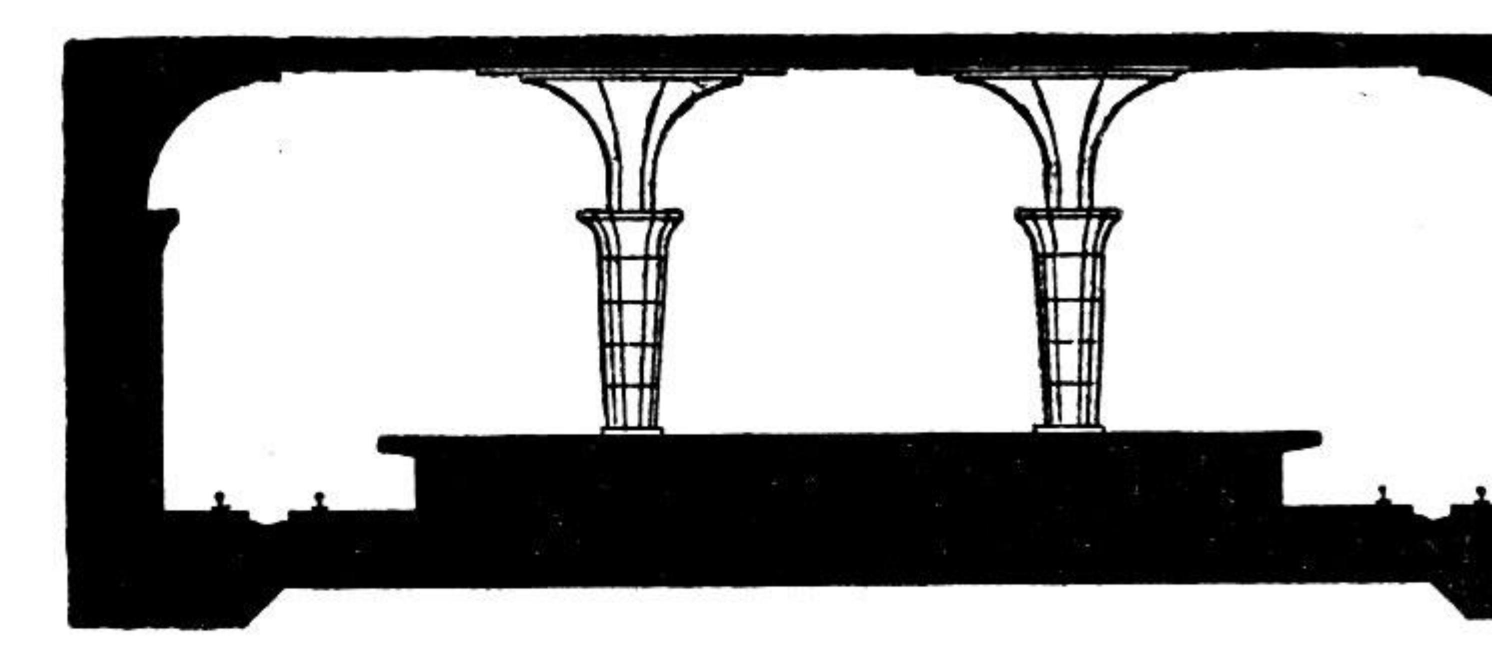
отношении станция «Кропоткинская» (1935, архитекторы А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг). Легкое, уничтожающее ощущение подземелья перекрытие, мягкое рассеянное освещение, серовато-белая мраморная облицовка стен и колонн — словом, вся элегантная простота конструктивного и архитектурного решения зала, где все оправдано, делают архитектуру этой станции удивительно гармоничной и современной.



А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг. Станция Московского

метрополитена «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»). 1935 г. Перронный зал

илл. 202 а

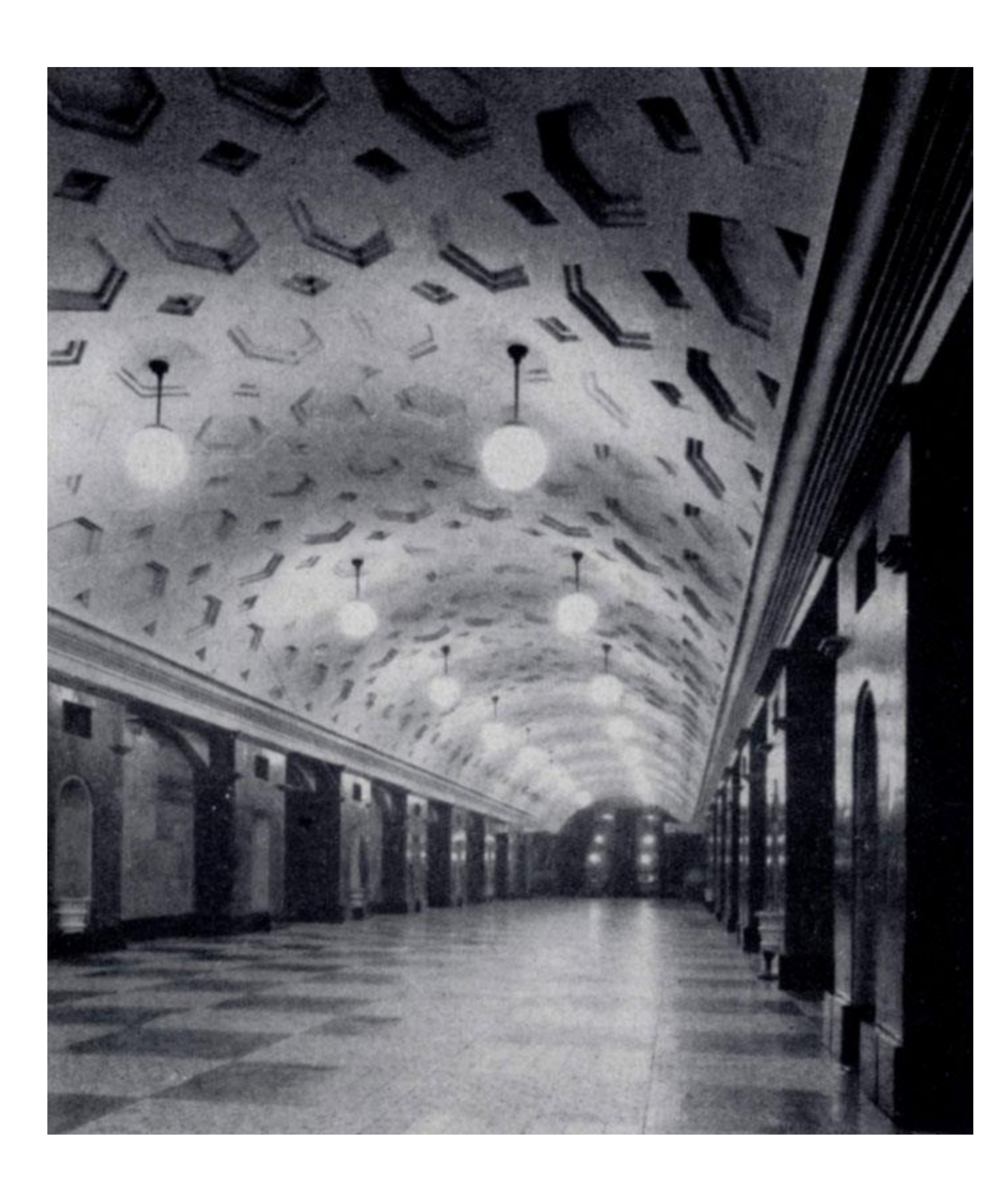


А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг. Станция Московского метрополитена «Кропоткинская». 1935 г. Разрез.

рис. на стр. 235

В отличие от зальных пилонные станции метро имеют более расчлененное и замкнутое внутреннее пространство. К числу наиболее удачных архитектурных решений станций этого типа относятся «Красные ворота» (ныне «Лермонтовская», 1935, архитектор И. А. Фомин). Задача преодоления давящей тяжести подземелья здесь решена на основе тектонической системы русского классицизма. Тяжеловесная массивность приземистых пилонов, облицованных темно-красным мрамором, подчеркнута красиво вписанными в них нишами. Весомая материальность Этих массивных опор оттеняется широким карнизом, над которым вздымается белый кессонированный цилиндрический свод. Контраст несущих и несомых частей архитектурной композиции подчеркнут и формой и цветом деталей, а впечатление пространственной протяженности зала усиливается благодаря шахматному

рисунку пола, вымощенного крупными красными и желтыми каменными плитами.



И. А. Фомин. Станция Московского метрополитена «Красные ворота» (ныне «Лермонтовская»). 1935 г. Перронный зал

илл. 202 б

На станциях метро второй очереди (1938) были найдены такие оригинальные конструктивные приемы, которые позволили решать и глубинные станции как единое зальное пространство. Блестящим примером может служить станция «Маяковская» (архитектор Алексей Николаевич Душкин, р. 1903). Легкие стальные столбы, облицованные рифленой нержавеющей сталью и темно-розовым орлецом, плавно переходят в верхней своей части в подпружные арки коробового свода. Благодаря оригинальности конструкции средний неф станции удалось сделать выше боковых, что придало ему особую торжественность и легкость. Здесь, между арок, в тридцати шести небольших овальных куполках, освещенных светильниками, помещены мозаичные плафоны Дейнеки. Однако впечатление от мозаик было бы сильнее, если бы в архитектуре для них было найдено более удобное для обозрения место.



А. Н. Душкин. Станция Московского метрополитена «Маяковская». 1938 г. Перронный зал

илл. 203 б

Участие скульпторов и живописцев в украшении станций второй очереди было гораздо более обширным и разнообразным (мозаичные плафоны Дейнеки, скульптурные группы Манизера на станции «Площадь Революции», фаянсовые декоративные барельефы Данько в кессонированном своде станций «Площадь Свердлова» и т. д.). Но все-таки настоящего органического единства этих произведений с архитектурой здесь не было достигнуто. Зато архитекторы широко и умело использовали декоративные и эмоциональные возможности цвета благодаря широкому применению мрамора разнообразных расцветок. Правда, иногда погоня за богатством отделки приводила к пестроте и безвкусному украшательству (например, на станции «Киевская», архитектор Д. Н. Чечулин).

В эволюции архитектурных решений станций метро первой и последующих второй и третьей (1943 — 1944) очереди отразились общие закономерности развития советской архитектуры 30 — 40-х гг. Наряду с усовершенствованием конструктивных и строительных решений все чаще стал выявляться отрыв архитектурного декора от конструкций, нарастали тенденции украшательства, вызванные ложной установкой на превращение станций метро в роскошные подземные дворцы.

Работы по завершению станций метро третьей очереди велись в разгар Великой Отечественной войны. Несмотря на огромные трудности, в 1943 — 1944 гг. были сданы в эксплуатацию семь новых станций Замоскворецкого и Измайловского направлений. По конструктивным решениям эти станции представляют собой в основном тип пиленных станций глубокого залегания. Исключение составляют станции «Автозаводская» (1943; архитектор А. Н. Душкин) и «Измайловская» (1944; архитектор Б. С. Виленский), в которых органично связано пространство наружного вестибюля и подземного зала. Трудности военного времени не снизили требований, предъявляемых к архитектурно-

художественному решению станций метро. В их отделке была широко применена скульптура и монументальная живопись различных видов, в том числе не только смальтовая, но и мраморная (флорентийская) мозаика. В этой технике были выполнены композиции В. Ф. Бордиченко в наземных вестибюлях станции «Автозаводская» («Богатыри») и «Павелецкая» («Салют»), Интересный цикл мозаичных плафонов Дейнеки украсил свод подземного зала станции «Новокузнецкая».

В годы военных испытаний с особой наглядностью выявилась гуманистическая созидательная сущность социалистического строя. Решая насущные вопросы военного времени, будучи вынужденными во всем соблюдать строжайший режим экономии, советские архитекторы не забывали о будущем, старались строить с расчетом на требования мирного времени. -Это сказалось не только в архитектуре метро, но и в других важнейших объектах капитального строительства тех лет. С первых дней Великой Отечественной войны работа архитекторов была целиком подчинена насущным нуждам фронта: они строили оборонительные сооружения, занимались консервацией памятников национальной культуры, выполняли большую работу по маскировке военных объектов. В глубоком тылу, куда были эвакуированы люди и промышленное оборудование, архитекторы и строители проявили чудеса самоотверженности, проектируя и строя в тяжелейших условиях сибирской зимы корпуса заводов, промышленные предприятия, жилые и необходимые общественно-бытовые учреждения. За три года (1942 — 1944) на востоке страны было построено две тысячи двести пятьдесят крупных промышленных объектов. Кроме того, шесть тысяч фабрик и заводов было восстановлено в освобожденных от фашистской оккупации районах.

Особенно большое промышленное строительство развернулось на Урале, в Сибири, в республиках Средней АЗИИ и Закавказья. Именно в эти трудные годы здесь возникли такие широко известные у нас и за рубежом

промышленные сооружения, как металлургический завод в Темиртау, Норильский никелевый комбинат, Уральский турбинный и Алтайский тракторный заводы, автозавод в Миассе, шесть гидроэлектростанций на реке Чирчик в Узбекистане и многие другие. Вокруг всех этих промышленных объектов возникали заводские поселки, строились или реконструировались города.

Сокращенные сроки строительства, нехватка дефицитных стройматериалов и металла, отсутствие рабочей силы и строительных механизмов заставляли изыскивать ранее неиспользованные резервы и возможности. В архитектурных проектах того вре.мени широко применялись местные строительные материалы, наиболее экономичные и рациональные конструктивные и планировочные решения, разрабатывались и совершенствовались методы типового скоростного строительства.

Интересным примером комплексного жилищного строительства военных лет может служить рабочий поселок в Гурьеве (Казахская ССР) (начат в 1943 г.; архитекторы С. В. Васильковский, А. А. Арефьев и другие). Здесь сделано все с настоящей добротностью, начиная с планировки поселка в излучине реки Урал, заботы о его озеленении, удачной ориентации домов по странам света и широкого использования местного строительного материала — гипса, кончая выбором рациональных типов квартир с лоджиями, защищающими жителей от палящего зноя. При всей своей простоте внешний вид этих домов отличается строгой красотой. В их отделке удачно использована окраска карнизов и затененных лоджий, введены декоративные растения, использованы и другие традиционные приемы местного народного зодчества.

Уже в 1942 — 1943 гг. в ряде крупных городов востока страны — Магнитогорске, Новокузнецке, Новосибирске, Ташкенте, Кемерове и других — возобновилось капитальное жилищное строительство. После перелома в ходе Великой Отечественной войны и начала победоносного наступления советских войск развернулись большие проектные работы,

связанные с восстановлением освобожденных городов и сел, реставрацией памятников русской культуры. За время войны на территории СССР было разрушено тысяча семьсот десять городов, около семидесяти тысяч сел и множество архитектурных памятников мирового значения — храмы Новгорода и Пскова, дворцы пригородов Ленинграда и т. п.

Уже с 1943 г. по решению Советского правительства было начато составление проектов восстановления пятнадцати крупнейших наших городов — Севастополя, Минска, Волгограда, Киева и других. Это потребовало разработки для них новых генеральных планов. Над ними с огромным патриотическим подъемом работали большие коллективы советских градостроителей: группа архитекторов под руководством Алабяна проектировала Волгоград, новый Севастополь проектировал коллектив архитекторов под руководством Гинзбурга, реконструкцией Смоленска руководил Гольц, восстановлением Новороссийска занималась группа Иофана, Ялты — Буров, нового Крещатика — Колли. Щусев возглавлял коллективы, составлявшие генеральные планы восстановления городов Истры и Новгорода.

Планы эти делались с большим размахом и помпезностью, в основном в классицистическом духе — с величественными административными зданиями, колоннадами и фронтонами, парадными лестницами и скульптурными монументами. В отдельных работах, например у Щусева, сильнее сказывались реминисценции древнерусского зодчества. Более сдержанными по стилю и продуманными по плану были проекты Гинзбурга и Бурова.

Архитекторы стремились в своих проектах выразить чувство гордости бессмертными подвигами советского народа, передать в образах архитектуры исторические масштабы и значение великой победы над фашистской Германией.

Особенно большое место в архитектурном творчестве тех лет занимали проекты различного рода торжественно-монументальных ансамблей и сооружений — центральных площадей восстанавливаемых городов, памятников

исторических побед на Волге, под Курском и т. д., монументов памяти погибших советских воинов, грандиозных пантеонов, музеев воинской славы и т. п. Эти проекты делались с безудержной смелостью и размахом, архитектурные образы их полны романтического пафоса, символики, гипертрофированной монументальности. Как и мечтания зодчих первых послеоктябрьских лет, это было тоже по большей части бумажное проектирование, оторванное от реальности текущего момента, хотя в этих несовершенных, сырых, а порой наивных архитектурных мечтаниях видна истинная увлеченность задачей, ощущение ее масштабности, размах и бьющая через край творческая фантазия.

В годы войны устраивались различные конкурсы и выставки проектов. Так, например, в 1944 г. был проведен большой всесоюзный конкурс, посвященный созданию монументов Великой Отечественной войны. Ряд интересных архитектурных проектов был показан в залах Третьяковской галлереи на выставке «Героический фронт и тыл». Среди них проекты застройки центра Волгограда, предложенные Щусевым, Гольцем и другими, проекты памятника битвы на Волге Бурова в форме ступенчатой пирамиды и И. Соболева в виде неприступной крепостной стены из крупных квадров камня, проект здания Панорамы обороны Севастополя Гинзбурга в виде усеченной пирамиды, обрамленной внизу колоннадой со стоящим рядом высоким пилоном, увенчанным скульптурной фигурой матроса.

Почти все архитектурные проекты тех лет задумывались как произведения с грандиозными скульптурными композициями, барельефами, мозаиками, фресками, однако мало кто думал об осуществлении этих замыслов.

Придавая большое значение архитектурно-строительным работам, связанным с ликвидацией последствий войны и мирным строительством, Советское правительство в конце 1943 г. создало Комитет по делам архитектуры. Обращаясь к руководству вновь созданного Комитета, М. И. Калинин писал: «Новое строительство дает большие возможности для создания

подлинно социалистических городов с большими художественными ансамблями и глубоко продуманными стройками, полностью отвечающими современным требованиям». Говоря о работе по проектированию восстанавливаемых городов, М. И. Калинин напоминал, что «города строятся на столетия, а потому особенно важна их целесообразная планировка». «Социалистическое строительство, — писал он, — должно быть целеустремленным, красивым, радующим взгляд, но не вычурным и претенциозным». И, как бы предостерегая от увлечения крайностями «бумажного проектирования», подчеркивал: «Сейчас советским архитекторам представляется редкий в истории случай, когда архитектурные замыслы в небывало огромных масштабах будут претворяться в реальном строительстве».

В послевоенном развитии советской архитектуры четко различаются два этапа: первое послевоенное десятилетие, когда продолжались и приобретали все более гипертрофированные формы стилевые тенденции конца 30-х гг., и второй период — после 1954 — 1955 гг., когда в архитектуре произошел резкий поворот к современным массовым методам индустриального строительства.

Восстановление и реконструкция городов и сел, строительство новых городов и промышленных предприятий на Украине, в Белоруссии, в республиках Закавказья, на Севере и в Сибири в послевоенные годы получили еще больший размах. Велось строительство крупных гидротехнических сооружений на Волге, Днепре, Каме, на реках Сибири; был построен канал, соединяющий Волгу с Доном; начато строительство Каракумской и Северокрымской оросительных систем. Размеры капиталовложений в строительство в 1946 — 1950 гг. утроились по сравнению с довоенной Третьей пятилеткой. К 1954 г. было возведено более восьми тысяч новых крупных промышленных предприятий, построено 220 млн. кв. м жилой площади. Сооружалось также много памятников павшим советским воинам, монументов Победы и т. д.

К 1950 г. были закончены начатые строительством еще перед войной три верхневолжских гидроузла — Угличский, Рыбинский и Шекснинский. Они существенно отличаются по своей конструкции и архитектурному облику от довоенных: сократилась ширина бетонных водосливных плотин, объединились в одно целое здания электростанции и плотины и т. д. В их архитектурном решении еще нет полного разрыва между функциональным назначением здания и его наружной оболочкой, как во многих других постройках этого времени.

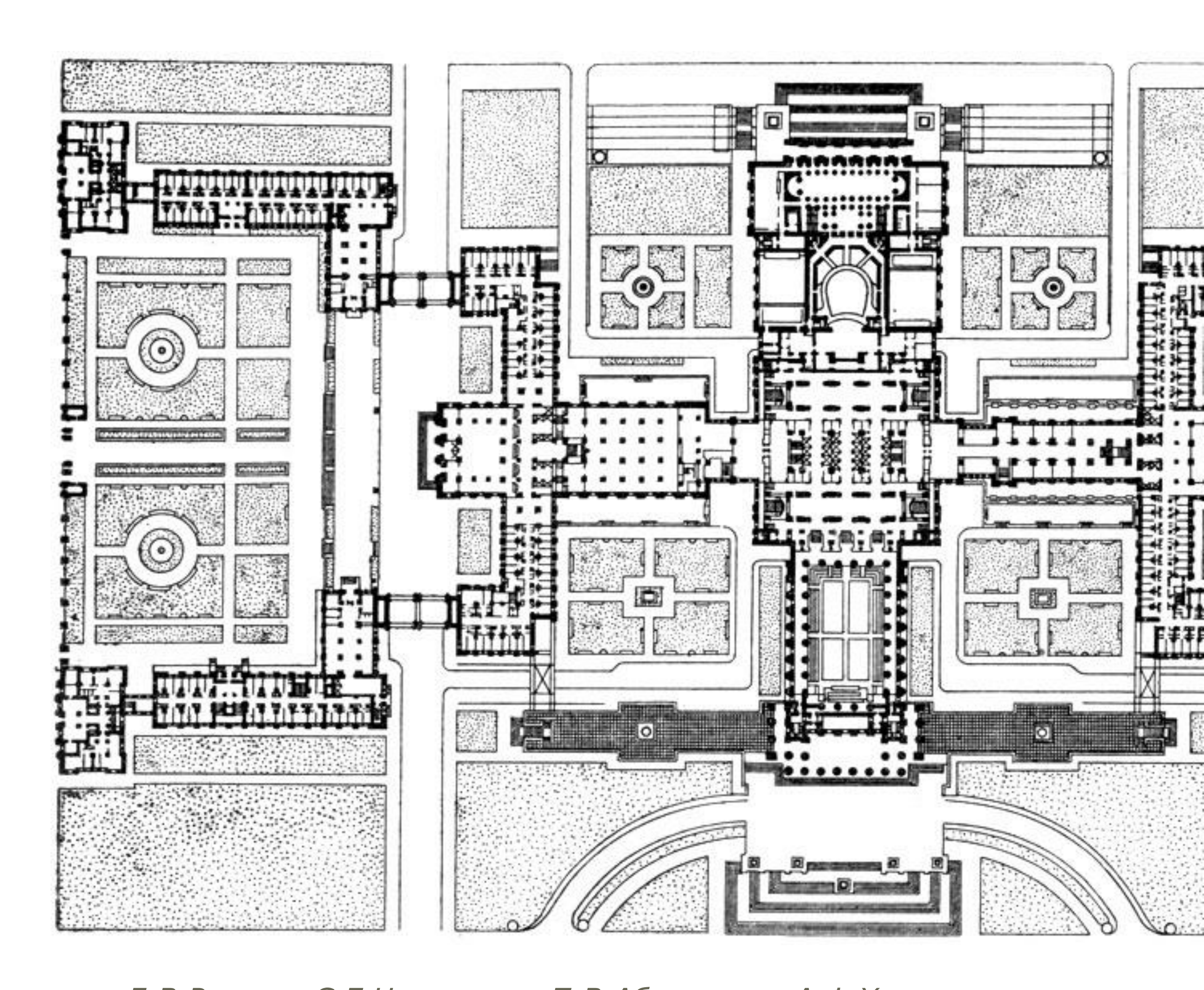
Одним из самых крупных и характерных для послевоенного времени промышленных сооружений был канал Волга — Дон (1952; группа архитекторов под руководством Л. А. Полякова). По своим масштабам, инженерному решению и индустриальным методам строительства это было передовое гидротехническое сооружение. Его грандиозный комплекс, раскинувшийся на протяжении 300 км от Волги до низовьев Дона, включает 101 км судоходного канала, тринадцать шлюзов, три насосные станции, тринадцать плотин, огромную Цимлянскую ГЭС, головные сооружения оросительных каналов и т. п. Все эти сооружения мыслились как целостный архитектурно-художественный ансамбль, прославляющий победы советского народа, одержанные в этих местах во времена гражданской и Великой Отечественной войн. Для этого была щедро привлечена скульптура различных видов, начиная с колоссального портретного монумента И. В. Сталина, больших скульптурных групп, украшающих шлюзы, кончая множеством барельефов, архитектурно-декоративных эмблем, акротериев, решеток и т. п.

Канал Волга — Дон — одно из тех сооружений, которым в годы культа личности придавалось значение «памятников эпохи». К числу таких сооружений относятся также высотные здания Москвы, станции метрополитена, павильоны ВСХВ 1954 г. и некоторые другие уникальные постройки.



Л.В.Руднев, С.Е.Чернышев, П.В.Абросимов, А.Ф.Хряков, В.Н.Насонов. Здание Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова на Ленинских горах в Москве. 1948 — 1953 гг

илл. 205 а

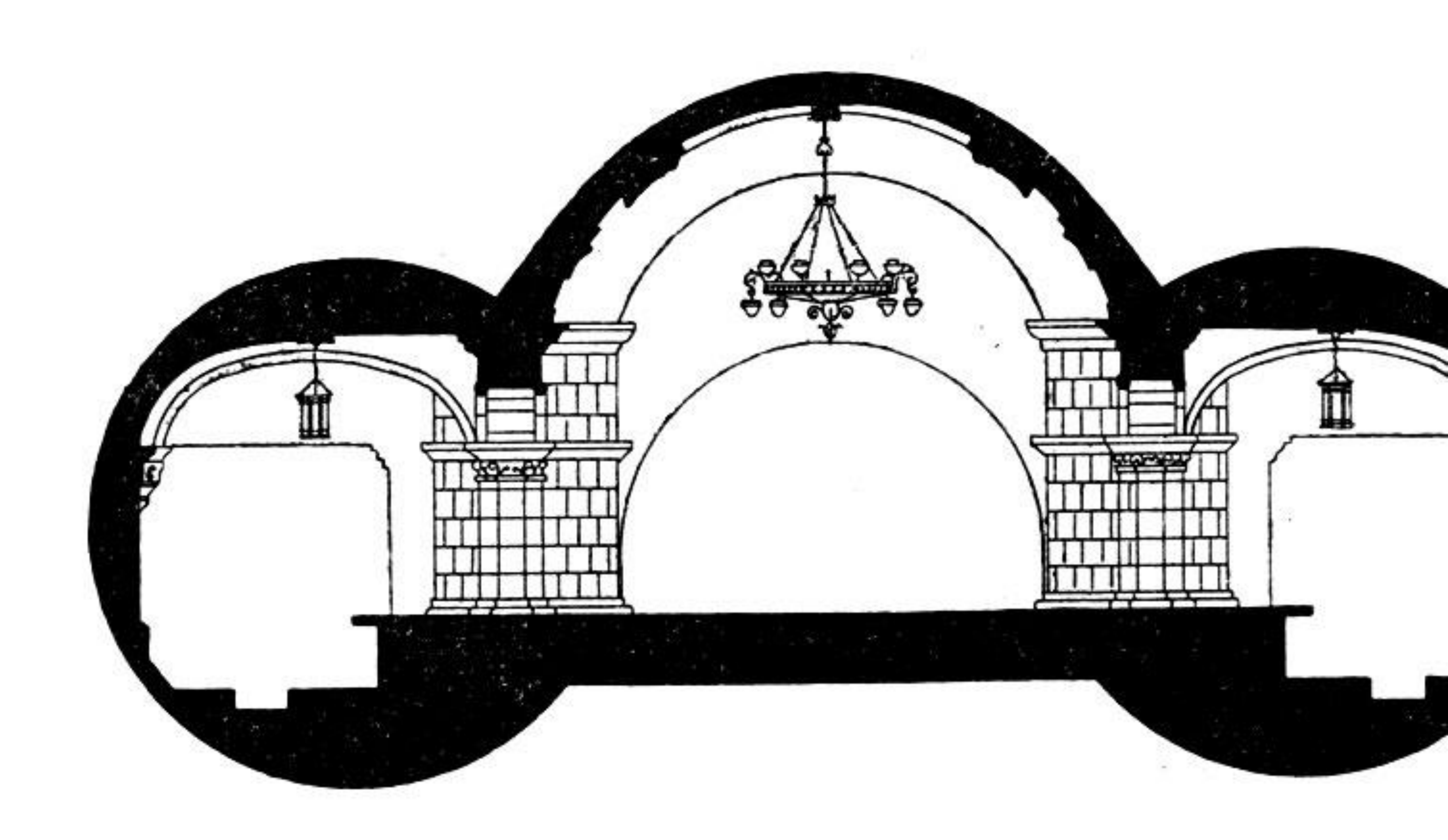


Л.В.Руднев, С.Е.Чернышев, П.В.Абросимов, А.Ф.Хряков, В.Н.Насонов. Здание Московского Государственного университета им.М.В.Ломоносова на Ленинских горах в Москве. 1948-1953 гг. План

рис. на стр. 238

Высотные здания представляют собой крупные инженерные сооружения, свидетельствующие о возросшем уровне строительной культуры послевоенного периода. Они играют важную роль в градостроительном замысле Большой Москвы, значительно обогащая ее силуэт. Однако одностороннее понимание архитектуры, где основным было не практическое

назначение здания, а его внешний вид, привело к тому, что эти здания оказались экономически неоправданными и недостаточно удобными в эксплуатации. Даже наиболее значительные и удачные в композиционном отношении высотные здания — например, ансамбль Московского университета на Ленинских горах (1948 — 1953; архитекторы Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков, инженер В. Насонов) и административное здание на Смоленской площади (1952; архитекторы В. Г. Гельфрейх. М. М. Минкус, инженер Г. Лимановский) — не свободны от недостатков. Перед авторами тридцатидвухэтажного здания университета была поставлена сложная задача — соединить в композиции здания помещения самого различного назначения, начиная с актового зала и учебных аудиторий, кончая клубными залами и жильем для студентов и аспирантов. Эта задача была решена, но ценой огромных экономических затрат, за счет удобства и целесообразности планировки. Несмотря на колоссальную высоту и внешнюю импозантность, внутренние пространства здания университета оказались стесненными и замкнутыми, не соответствующими величине и масштабности его наружного вида. В отделке здания применено много дорогих материалов, щедро введены росписи и мозаика, лепнина, скульптура всех видов, однако настоящего художественно целостного ансамбля не получилось.



А.В.Щусев и др. Станция Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая». 1952 г. Разрез

рис. на стр. 239

Аналогичные недостатки, вытекающие из ложных тенденций в архитектуре тех лет, можно наблюдать и в оформлении станций Московского метро. В 1949 — 1954 гг. были сданы в эксплуатацию станции Большого кольца и нового Арбатского радиуса. По своему конструктивному решению большинство из них примыкает к типу пилон-ных станций глубокого залегания. Станция «Комсомольская-кольцевая» (1952), построенная Щусевым в содружестве с группой архитекторов, отличается необычными размерами и высотой подземного зала, оформленного с дворцовой пышностью в том же стиле русского барокко, что и щусевский Казанский вокзал. Мощная колоннада, отделяющая центральный зал от перрона, и темно-красный гранитный пол составляют контраст со светлым цилиндрическим сводом, на котором сосредоточено все декоративное убранство: восемь огромных мозаических

плафонов в пышном лепном оформлении, эмблемы русского оружия разных времен, вереница сверкающих люстр. Мозаики П. Корина не только тематически, но и по своему стилю связаны с торжественно-праздничным, многоцветным интерьером этого грандиозного подземного зала. Однако дворцовый стиль художественного убранства этой, как и других станций Московского метрополитена, созданных в те годы, плохо связан с функциями и конструкцией транспортного сооружения и потому вступает в конфликт с художественной правдой и логикой архитектурного образа.

Тенденции эклектики и украшательства, пожалуй, наиболее полно выразились в оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1953 — 1954 гг., созданной на базе довоенной ВСХВ. Не случайно лучшими на выставке 1954 г. оказались именно те павильоны, которые в большей неприкосновенности сохранились от довоенной выставки. Здания, выстроенные заново, приобрели черты тяжеловесной эклектики и бутафорской монументальности (например, новый фасад павильона Механизации, Главный павильон, павильоны «Совхозы», «Животноводство», «Поволжье» и др.). Обилие декоративных украшений, росписей и скульптур — однообразных, да к тому же многократно повторенных — было откровенным украшательством, сводящим на нет идейно-воспитательную роль монументально-декоративного искусства. Разумеется, это не значит, что большой коллектив художников всех республик СССР не создал здесь ничего значительного, — речь идет лишь об общей тенденции, которая обесценивала многие интересные творческие находки. Так, например, созданная белорусским скульптором А. О. Бембелем скульптура «Родина-мать» сильно проиграла из-за того, что она увенчивает павильон Белорусской ССР, решенный в духе эклектического классицизма. Статуя к тому же была покрыта золотой смальтой, что разрушало пластику и придавало ей сугубо оформительский характер.

Надо сказать, что противоречие между творческими находками отдельных художников и архитекторов и общей нивелирующей тенденцией украшательского стиля сказывалось

в эти годы не только в уникальных сооружениях. В эти годы возобладал принцип оформления центральной части города, особенно магистралей, набережных, административных центров, пышными фасадами. Таковы, например, главные площади и магистрали Минска, Крещатик в Киеве, набережные Москвы, административные здания на главных площадях Курска, Белгорода и других городов. Многие клубы, театры, вокзалы украшались портиками, колоннадами, башнями и тому подобным декором, ничего общего не имеющим с образом современного общественного здания.



А. В. Власов, Б. П. Константинов, К. К. Якобсон. Крымский мост в Москве. 1936 — 1938 гг

илл. 203 а

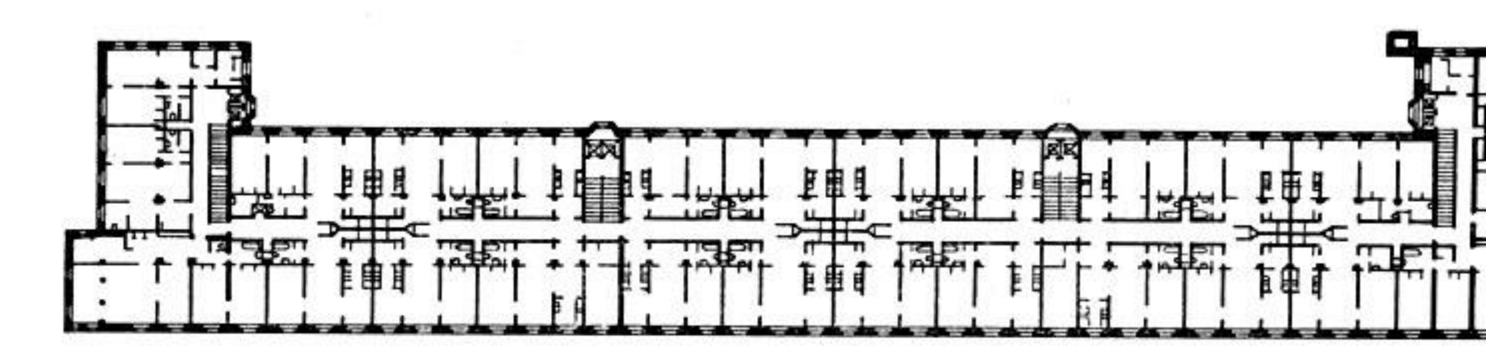


А.В.Власов, А.В.Добровольский, В.Д.Елизаров, А.В.Заваров, А.И.Малиновский, П.И.Приймак. Жилые дома на Крещатике в Киеве. 1949 г

илл. 205 б

В те годы укоренилось противопоставление уникальной архитектуры зданиям массовой застройки. При огромном размахе строительства еще не была развернута необходимая индустриальная база для сборного строительства, мало было новых строительных и отделочных материалов, что позволяло

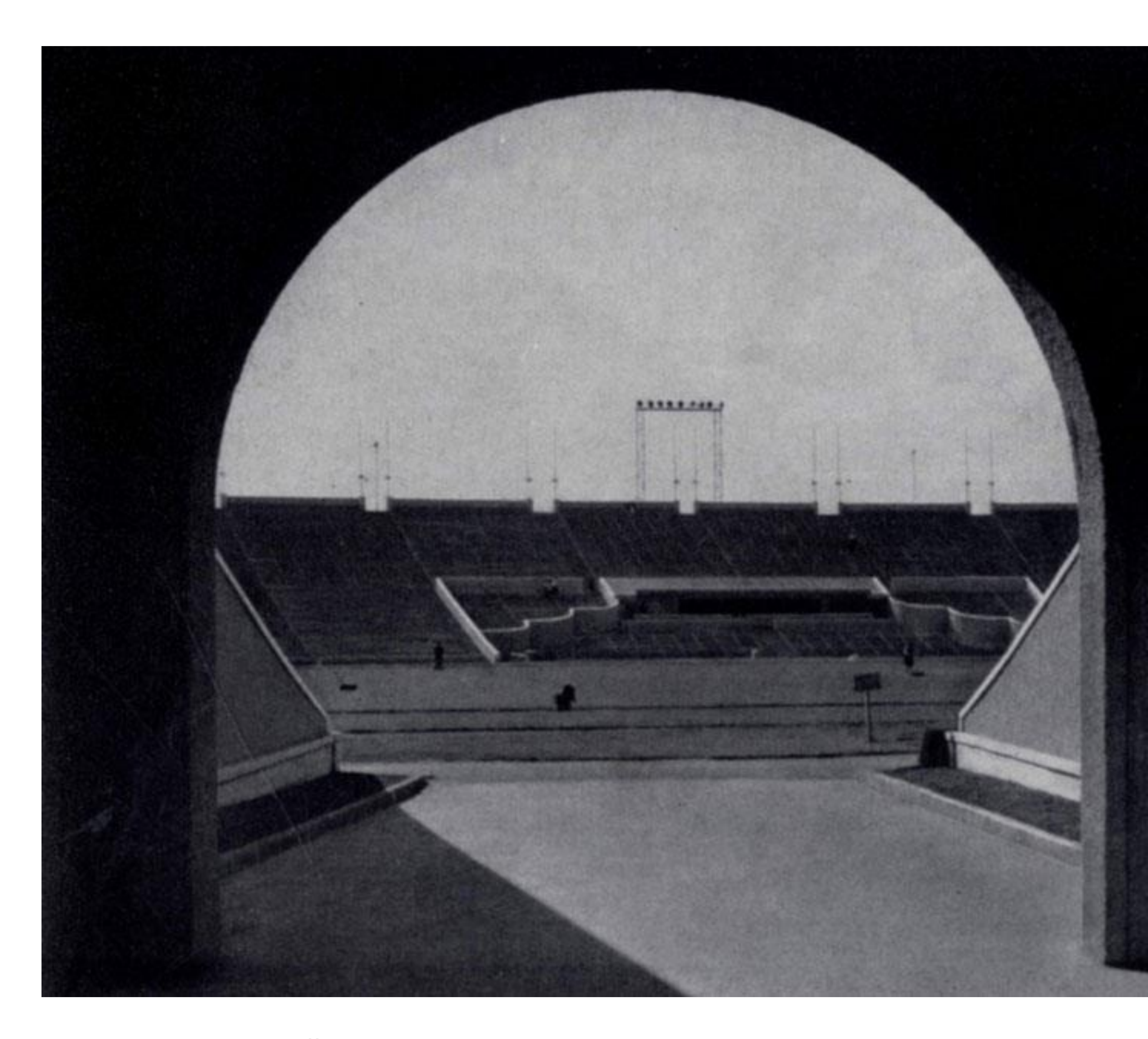
коренным образом преобразовать все архитектурно-строительное дело в стране.



И. В. Жолтовский. Жилой дом на Б. Калужской улице (ныне Ленинском проспекте) в Москве. 1949 г. План типового этажа.

рис. на стр. 242

Но, как ни очевидны были в архитектуре вредные влияния и тенденции, здесь было сделано в эти годы и немало хорошего, ценного. Достаточно сказать, что в первые послевоенные годы И. Жолтовским был спроектирован и построен на Б. Калужской улице в Москве жилой дом, отличающийся удачной планировкой квартир. В конце 40-х — начале 50-х гг. были построены простые и удобные жилые дома и кварталы в ряде городов страны. Именно тогда начали строиться передовыми поточно-скоростными методами жилые кварталы Песчаных улиц и Юго-Запада Москвы, возникли усовершенствованные типовые здания школ и детских садов, были созданы такие удачные с архитектурной и конструктивной точки зрения сооружения, как Крытый рынок в Ереване (1952; архитектор Г. Г. Агабабян) или отличающийся оригинальностью и простотой решения стадион им. С. М. Кирова в Ленинграде (1932 — 1950; архитекторы А. С. Никольский, К. И. Кашин-Линде, Н. Н. Степанов), трибуны которого представляют собой искусственно намытый овальный кратер, превосходно связанный с природным окружением.



А.С.Никольский, К.И.Кашин-Линде, Н.Н.Степанов. Стадион им.С.М.Кирова в Ленинграде. 1932 — 1950 гг

илл. 212 б



А.И.Шипков, Я.Трушиньш. Жилой комплекс в Норильске. 1965 — 1966 гг

илл. 214 а

В ряде выросших новых городов — Ангарске, Салавате, Волжском, Кохтла-Ярве, Рустави, Сумгаите, Норильске и др. — получили развитие передовые тенденции градостроительства, предвосхищающие современные приемы свободной, связанной с природой планировки кварталов, комплексное строительство жилых домов и зданий культурно-бытового назначения и т. д. Все это свидетельствует, что прогрессивная реалистическая линия советской архитектуры в эти годы не только не прерывалась, но получила определенное развитие.

Наиболее примечательной особенностью монументального искусства этого периода было рождение пространственных архитектурно-скульптурных ансамблей мемориального характера. Первый такой памятник после войны был создан в 1946 г. в Калининграде. Гораздо более значителен по размаху и силе воздействия памятник воинам Советской Армии в Берлине (1949; архитектор Я. Белопольский, скульптор Е. Вучетич). Он представляет собой обширную пространственную композицию, в которой средства архитектуры, монументальной скульптуры и живописи сочетаются с

природным ландшафтом Трептов-парка, его вековыми деревьями, хрупкой красотой русских березок, цветами и зеленью газонов.

Вслед за берлинским памятником, используя его опыт, были созданы (уже в 60-е гг.) такие замечательные архитектурно-художественные ансамбли последнего времени, как Пискаревское мемориальное кладбище в Ленинграде (1960; архитекторы Е. Левинсон и А. Васильев, скульпторы В. Исаева, Р. Таурит и другие) и памятник жертвам фашизма в деревне Пирчюпис (1960; скульптор Г. Иокубонис, архитектор В. Габрюнас), монумент в честь покорителей космоса в Москве (1964; скульптор А. П. Файдыш-Крандиевский, архитекторы М. О. Барщ, А. Н. Колчин). Эти памятники — результат содружества скульпторов и архитекторов — свидетельствуют об успешном преодолении того узкого и одностороннего понимания синтеза искусств, которое имело место в нашей архитектурной практике в 30 — 40-е гг.

С середины 50-х гг. начался новый, современный этап развития советского зодчества. Этот период связан с серьезными преобразованиями в жизни нашей страны после XX съезда КПСС.

На II Всесоюзном совещании строителей и архитекторов, состоявшемся в ноябре 1954 г., резкой критике подверглась эстетско-формалистическая направленность архитектуры, ведущая к расточительству народных средств. Перед архитекторами была выдвинута задача большого государственного значения — создавать и внедрять в строительство высококачественные типовые проекты промышленных, жилых и культурно-бытовых сооружений. Огромное значение для дальнейшего развития социалистической архитектуры имело постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР в 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», в котором критиковались тенденции внешне-показного, дворцового, архаизирующего стиля в нашей архитектуре, базирующегося на «преувеличении и искажении роли классического наследия и

некритическом отношении к нему» (*Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г., М., 1955, стр. 9.*).

Партия призвала архитекторов и инженеров-строителей «стать проводником всего нового, прогрессивного в проектировании и строительстве», «разрабатывать типовые проекты с учетом лучших достижений отечественного и зарубежного строительства, на основе индустриальных методов производства» (*Там же, стр. 11.*). С этого времени началась развернутая планомерная индустриализация строительства, внедрение в практику прогрессивных строительных материалов — сборного железобетона, различных полимеров и т. д.

Новая направленность советской архитектуры нашла подтверждение в важнейших документах современности — решения XXII и XXIII съездов КПСС. Программа КПСС, принятая в 1961 г., поставила перед архитекторами задачу в течение одного десятилетия полностью ликвидировать в нашей стране жилищную нужду, а к 1980 г. каждую семью в городе и деревне обеспечить отдельной благоустроенной квартирой. Реальное решение этой задачи стало возможным только благодаря великим социальным завоеваниям Октября, победе социализма в нашей стране и созданию мощной материально-технической базы, обеспечивающей возможность реализации самых широких и смелых архитектурных замыслов.

Со второй половины 50-х гг. возникло свыше четырехсот новых городов. Резко повысились темпы жилищного строительства. В советской архитектуре последнего десятилетия нашли продолжение завоевания архитектурной мысли предшествующих периодов, особенно конца 20-х — начала 30-х гг. Однако, как ни ценны для нас Эти традиции, их продолжение в наше время заключается отнюдь не в возврате к прошлому, а в глубоком и действительно критическом отборе всего лучшего и передового для выработки принципиально новых архитектурных решений и форм, отвечающих тем грандиозным задачам, которые встали

перед архитектурой и строительной индустрией в эпоху коммунистического строительства.

Новые черты современной советской архитектуры ярко сказались во многих промышленных и гражданских сооружениях. В конце 50-х — начале 60-х гг. были построены гиганты гидроэнергетики на Волге, Днепре и на великих сибирских реках. В эти же годы был сооружен Волго-Балтийский судоходный канал протяженностью 311 км с семью гидроузлами. Были построены первые советские атомные электростанции, огромные научно-исследовательские лаборатории, электронно-вычислительные центры, гиганты химической индустрии, заводы, порты, космодромы и другие крупные сооружения. Благодаря успехам строительной индустрии и внедрению предварительно напряженного сборного железобетона, стекла и пластмасс эти здания приобрели совершенно новый облик — просторные, часто перекрытые без промежуточных опор помещения, создающие обширное внутреннее пространство, полное света и воздуха. Люминесцентное освещение, хорошая вентиляция и звукопоглощение, кондиционированный воздух, приятная гармоничная окраска производственного интерьера и находящихся в нем агрегатов — все это создает максимальные удобства для работающих здесь людей. Примерами промышленных зданий нового типа могут служить производственный корпус фабрики в Новых Черемушках (Москва), здания атомных электростанций в Воронеже и на Урале, грандиозное кольцеобразное сооружение для ускорения заряженных частиц в Дубне и многие другие. Много внимания уделяется также улучшению архитектурных качеств промышленного интерьера (рациональная планировка помещений, компоновка оборудования, проблемы освещения и окраски, способствующие улучшению условий труда и т. п.).

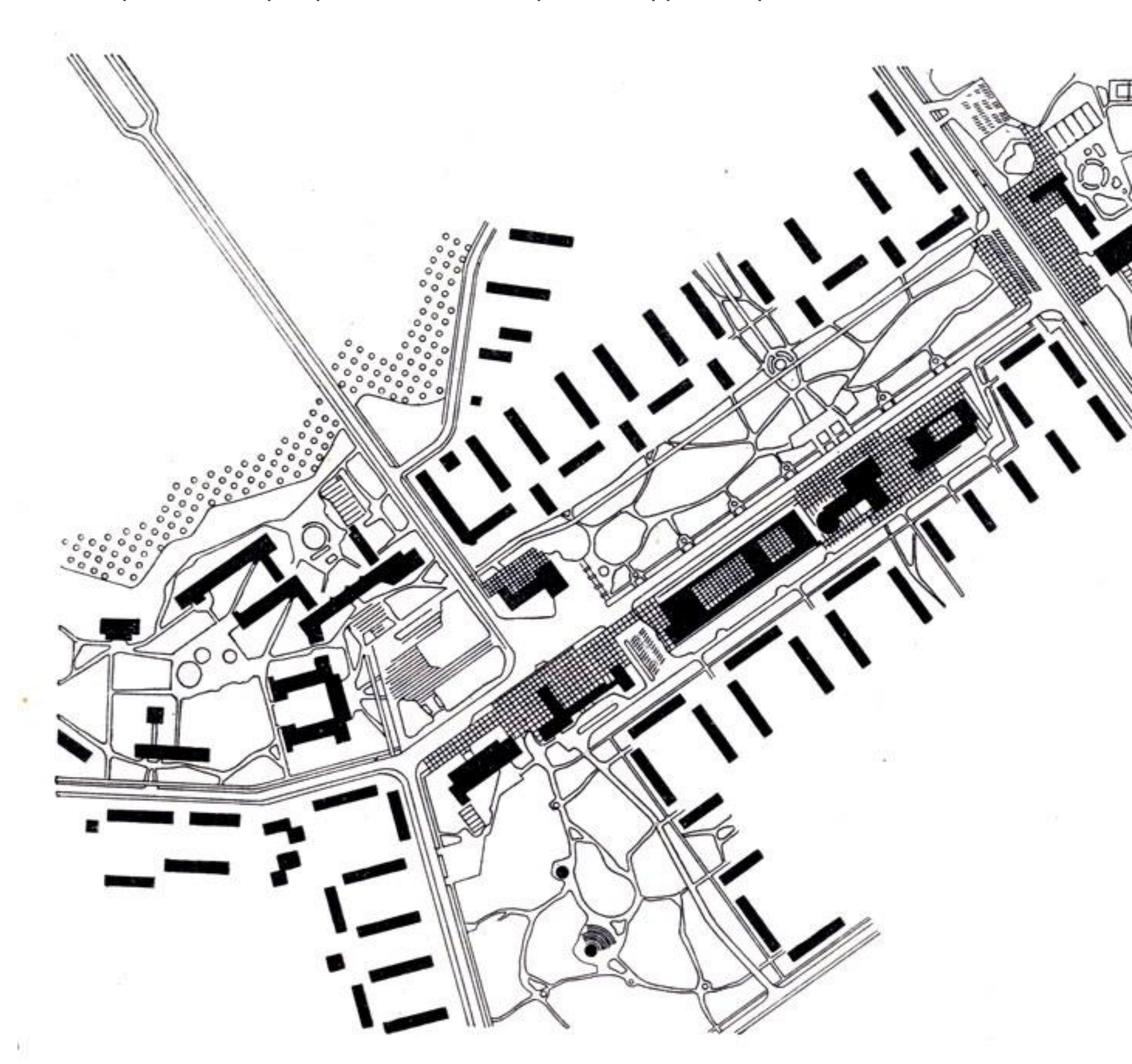
Большое практическое значение на новом этапе приобрела разработка принципа районной планировки. Ее цель состоит в том, чтобы на территории большого Экономического района так целесообразно спланировать размещение промышленных, строительных и энергетических предприятий,

сельскохозяйственных и лесных хозяйств, населенных пунктов, транспорта, мест отдыха и лечения, инженерных сооружений и всего прочего, чтобы их взаимосвязь обеспечивала наиболее благоприятные условия для труда и быта городского и сельского населения данного района.

В последние годы при строительстве новых городов, городов-спутников, а также жилых районов начал широко внедряться принцип комплексной застройки в виде системы микрорайонов, составляющих крупные целостные массивы. При такой застройке жилье должно удобно сочетаться с необходимыми зданиями культурно-бытового назначения.

Вместо прежней сплошной периметральной застройки улиц крупными кварталами и парадного оформления магистралей фасадами жилых домов в ущерб требованиям удобства и гигиены стала все чаще применяться свободная живописная планировка и комбинированная застройка. Сочетание разнообразных по типу и высоте зданий, обилие зеленых насаждений, наличие между домами скверов для отдыха, детских учреждений и игровых площадок, концентрация козегунально-быто-вых, торговых и других общественных сооружений в едином комплексе, представляющем центр данного жилого района, — все это должно преобразовать внешний вид и самое существо современного города. Первыми, правда еще далеко не совершенными, опытами создания жилых районов такого типа можно считать Юго-Запад и Новые Черемушки, Хорошово-Мневники, Химки-Ховрино, Рублево и другие новые районы Большой Москвы; Автово, Дачное, Ново-Измайловский проспект в Ленинграде; Дарницу, Никольскую, Борщаговку в Киеве; районы Мустамяе в Таллине; Аген-скалнские сосны в Риге; Чилинзар в Ташкенте; Академический городок под Новосибирском и др. Правда, при этом нельзя не сказать и о том, что многие районы массовой жилой застройки, возникшие в первой половине 60-х гг., из-за неправильных представлений об экономической рентабельности чрезвычайно расползались вширь и оказались сплошь застроенными однотипными пятиэтажными корпусами, что придавало им чрезвычайно

однообразный характер. Не всегда на деле осуществлялся комплексный принцип застройки микрорайонов, а типовые проекты отличались невысоким уровнем внутренней планировки квартир и внешнего архитектурного решения.



А. С. Михайлов, И. Б. Орлов, С. П.Пономарев. Н. И. Симонов, Ю. С. Ушаков, И.А.Путешова, С.С.Целярицкий. Городок Сибирского

отделения АН СССР близ Новосибирска.1960 г. Проект планировки центра.

рис. на стр. 245

Обо всем этом остро и принципиально говорилось на IV Всесоюзном съезде советских архитекторов (1965), где были подведены итоги десятилетнего развития архитектуры но новому пути. Одобрив общее принципиальное направление советской архитектуры, съезд подверг критике ошибки и просчеты ряда градостроительных планов и отдельных проектов жилых домов и общественных зданий, не учитывающих местные и национальные особенности и недооценивающих идейно-воспитательные и художественные требования, предъявляемые к социалистической архитектуре. На съезде остро критиковались однообразие и нивелировка в массовой жилой застройке, говорилось о необходимости повысить роль и ответственность архитектора в современном строительстве, наладить тесную связь архитекторов и художников в создании целостных ансамблей наших городов и сельских населенных пунктов. В приветствии ЦК КПСС съезду указывалось, что следует «уделять больше внимания синтезу архитектуры и изобразительного искусства, что будет способствовать усилению идейно-воспитательной роли архитектуры в жизни народа». Говорилось о том, что для преодоления этих недостатков необходимо всесторонне учитывать все экономические, социологические и эстетические факторы, более гибко применять при проектировании жилых и общественных комплексов различные типы индустриально-сборных зданий, в том числе и домов в двенадцать, шестнадцать и более этажей. Одним из первых таких домов был двенадцатиэтажный дом из прокатных вибропанелей, построенный в Москве на улице Чкалова (архитектор 3- Розенфельд) и шестнадцатиэтажный дом в 10-м квартале Новых Черемушек (архитектор Н. Остерман и другие).

В настоящее время основой творчества советского архитектора-градостроителя является не отдельное здание, а

обширная объемно-пространственная композиция из многих зданий, построенных по типовым проектам. Оперируя крупными градостроительными компонентами, варьируя расположение домов в пространстве, их Этажность, выбирая тот или иной тип — например, дома ленточного или башенного типа, а также меняя цвет и фактуру облицовки стен, сочетая архитектуру с зеленью деревьев и газонов, вводя (где необходимо) архитектурно-художественные акценты в виде декоративной скульптуры, фонтанов, керамических стел или живописи на глади торцовых стен, — архитектор может добиться неповторимого своеобразия ансамбля даже из типовых зданий. В архитектурную практику постепенно внедряется простая, но плодотворная идея о том, что типовыми должны быть не целые дома и тем более не микрорайоны, а универсальные строительные детали, узлы, секции домов, из которых архитектор не может компоновать разнообразные по внешнему виду и планировке здания и целые ансамбли. Именно таким путем в условиях индустриализации строительства можно решить проблему создания индивидуализированных архитектурных сооружений, отличающихся своеобразием внешнего облика и более дифференцированных по планировке и оборудованию квартир.

В новой архитектуре синтез искусств базируется на совершенно иной, более гибкой и свободной основе, чем прежде. Он подразумевает независимое и равноправное осуществление в едином пространстве как архитектуры, так и изобразительных искусств, природы, людей и машин, окружающих и населяющих этот архитектурно-художественный ансамбль. Здесь рождаются совершенно новые, необычные для прежней архитектуры пластические, масштабные, цветовые, фактурные отношения между различными компонентами синтеза. Природа нового синтеза — не подчинение какому-то единому непреложному закону тектоники, а свободное, органическое содружество всех компонентов архитектурного ансамбля по принципу единства противоположностей, или — что все равно — контрастного

сопоставления, «драматического диалога» различных видов искусства.

Правда, на новом этапе развития нашей архитектуры в области синтеза искусств сделано еще немного, но за первым опытом и исканиями энтузиастов ощущается большое будущее. Мы имеем в виду интересные с этой точки зрения ансамбли Дворцов пионеров в Москве и в Киеве, пионерлагерей «Новый Артек», «Орленок», «Солнечное» и другие.

Архитекторы совместно с художниками много работают и над комплексным решением интерьеров типовых квартир. Создаются разнообразные типы жилищ, учитывающие различный состав семей, а следовательно специфический для каждой из них образ жизни: проектируются квартиры для престарелых и многосемейных, создаются дома гостиничного типа с развитым секретом коммунального обслуживания для одиноких и молодоженов. Так на новой, более реальной основе возрождается то лучшее, что пытались осуществить архитекторы в годы Первой пятилетки.

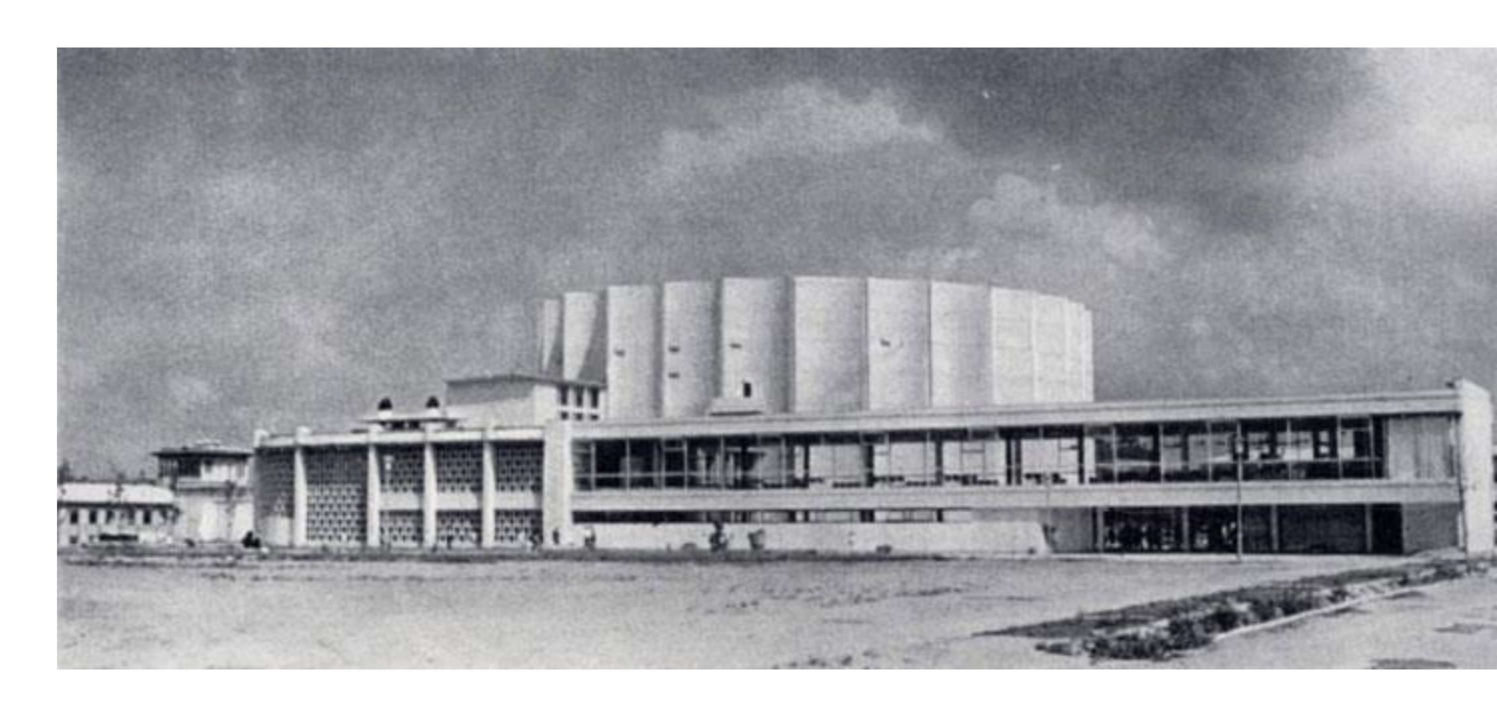
Устранение существенных различий между городом и деревней возможно только на основе роста крупного механизированного сельскохозяйственного производства и все более расширяющихся фондов общественного потребления. Именно на этой основе в ряде совхозов и колхозов архитекторы приступили к созданию поселков городского типа, оборудованных современными коммунальными удобствами. Примерами такого строительства являются центральные усадьбы совхозов «Победа», «Вперед», «Спутник» и др. Московской области, «Торсово», «Детскосельский», «Всеволожский» — Ленинградской области, совхоз «Сауэ» и поселок Лаагри Эстонской ССР, «Атбасарский» в Целинном крае, поселки ряда совхозов Голодной степи в Казахстане, колхоз «Родина Шевченко» на Украине и др. В ряде подобных поселков предусмотрено строительство укрупненных зданий торговых и культурно-

просветительных центров, объединяющих в едином комплексе прежде разрозненные здания общественного назначения.



В. С. Васильев, Ю. А. Плаксиев. Киноконцертный зал «Украина» в Харькове. 1964 г

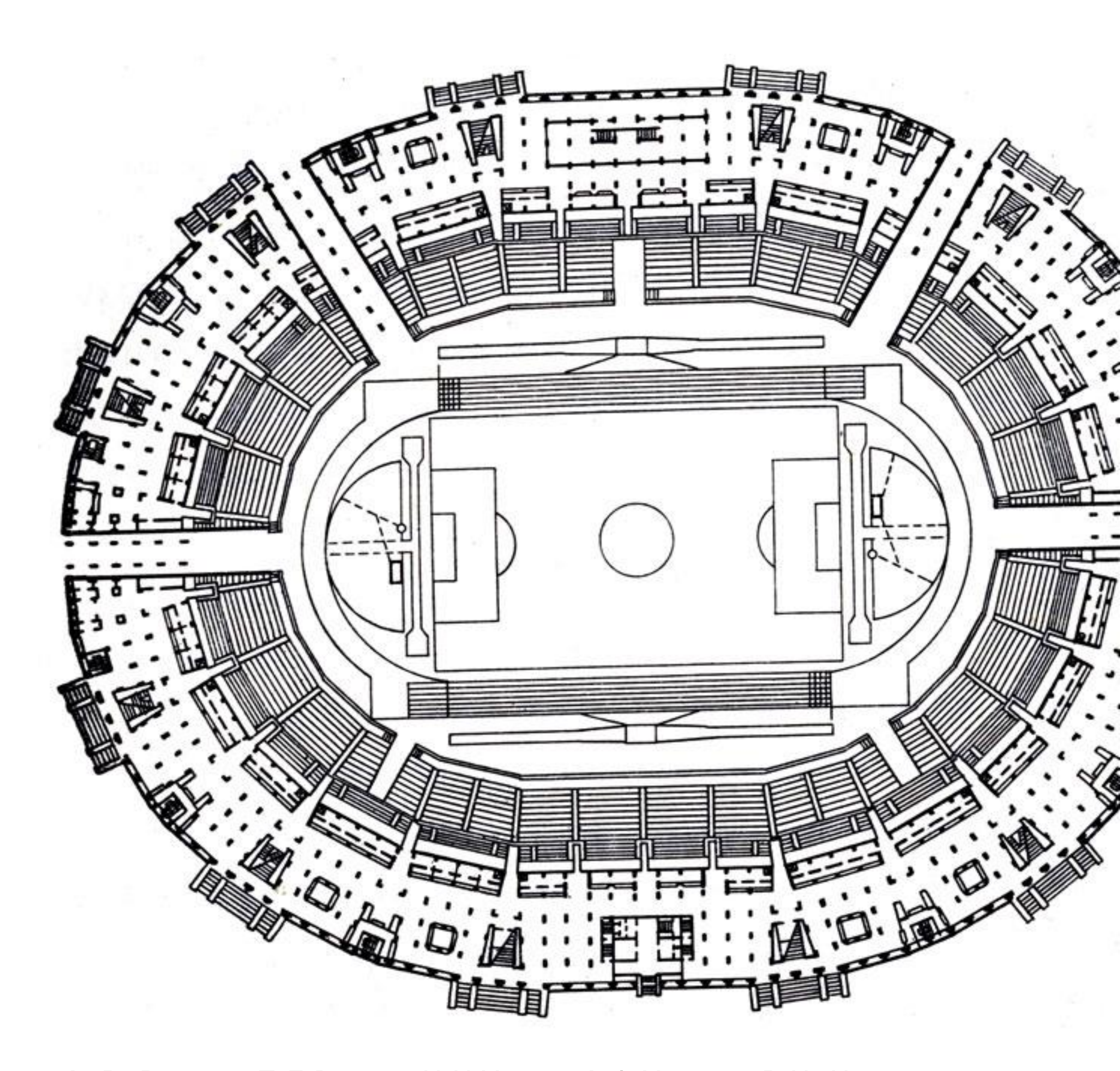
илл. 215 а



Ю.А.Халдеев, В.В.Березин, С.М.Сутягин, Д.М.Шуваев. Дворец искусств в Ташкенте. 1964 г

илл. 210 а

В ряде городов страны также возникли интересные новые типы комплексных общественных зданий, например большие Дворцы спорта в Москве, Тбилиси, Киеве; универсальные киноконцертные залы в Целинограде, Харькове, Баку, Ленинграде, Дворец искусств в Ташкенте. В Ташкенте же построен новый большой торговый центр. Все эти и подобные им общественные здания характерны для современного этапа нашей архитектуры.



А. В. Власов, П.Е.Рожин, Н.Н.Уллас, А.Ф.Хряков, В.Н. Насонов, В.П.Поликарпов, Н.М.Резников. Большая спортивная арена Центрального стадиона им. В. И.Ленина в Москве. 1955 — 1956 гг. План.

рис. на стр. 248-1



А.В.Власов, И.Е.Рожин, Н.Н.Уллас, А.Ф.Хряков, В.Н.Насонов,

В.П.Поликарпов, Н.М.Резников. Центральный стадионим. В.И.Ленина в Москве. 1955 — 1956 гг. Аэрофотосъемка

илл. 212 а



Ю.Н.Шевердяев, Э.А.Гаджинская, Д.С.Солопов, Ю.А.Дыховичный, Е.П.Станиславский. Кинотеатр «Россия» в Москве. 1960 — 1961 гг

илл. 213 б



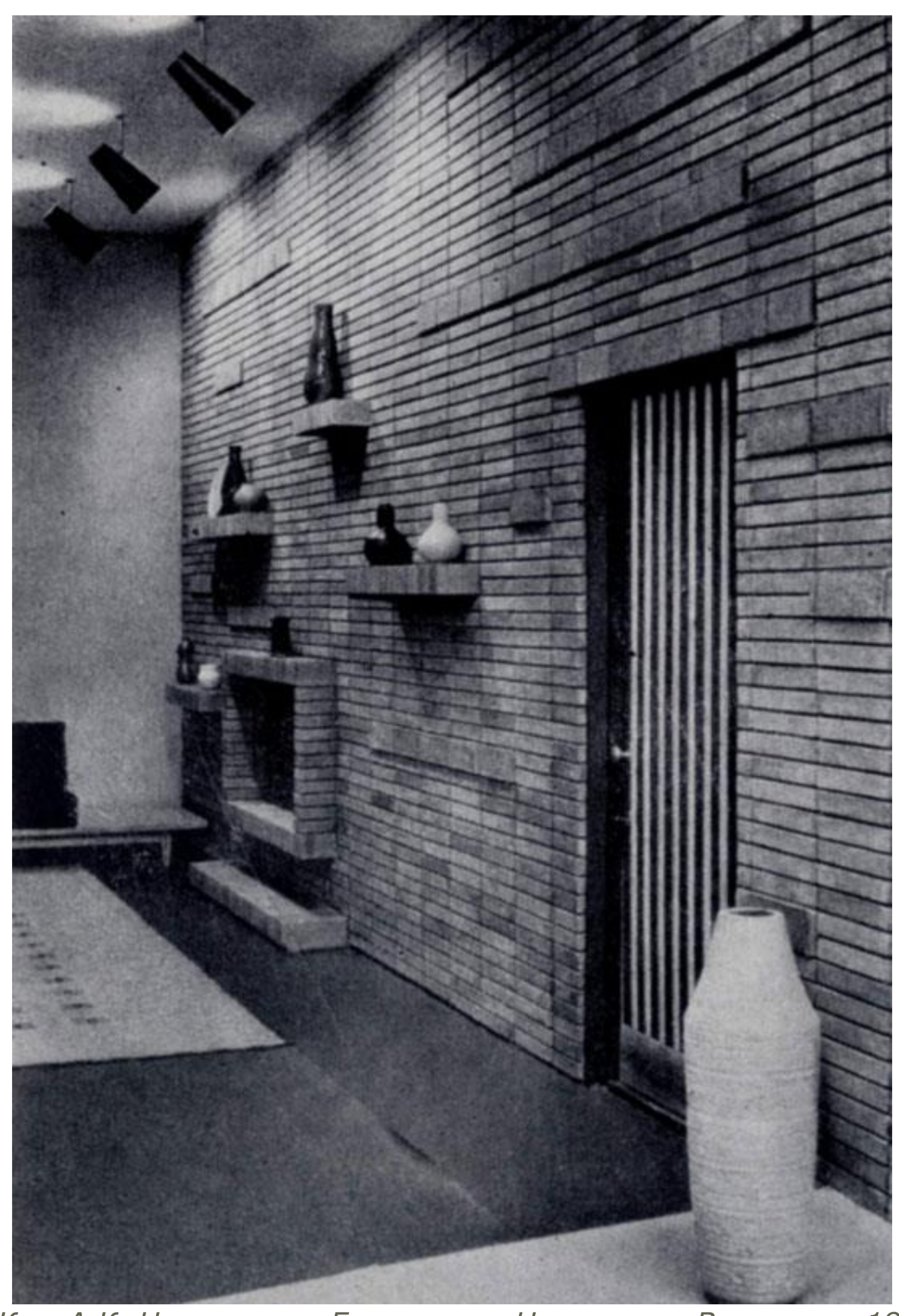
К.Н.Яковлев, А.И.Сусоров, В.Г.Андреев, Н.Н.Рудомазин. Двухъярусный мост в Москве. 1958 г.

илл. 208 а

Первыми сооружениями нового типа, возникшими после развенчания эклектических украшательских тенденций в архитектуре, был созданный большой группой архитекторов под руководством Александра Васильевича Власова (1900 — 1962) Дворец спорта и весь спортивный комплекс в Лужниках (1955 — 1956) и целый ряд других работ, например павильон СССР в Брюсселе (1958), панорамный кинотеатр «Мир» (1958) и кинотеатр «Россия» в Москве,новые станции метро в

Ленинграде, Киеве и Москве (направление — Новые Черемушки и Юго-Запад). Особо следует отметить остроумное и целесообразное решение станции «Ленинские горы» (1958; архитекторы А. Маркелов, М.Бубнов, М. Марковский, А. Рыжков, Б. Тхор). Она расположена в нижней застекленной части двухъярусного моста через Москву-реку, одним своим концом выходя к спортивному городку в Лужниках, а другим — к подножию Ленинских гор, откуда через специальную застекленную эскалаторную галлерею за несколько минут можно подняться на верхнюю площадку, господствующую над городом.

Первые здания нового типа отличались подчеркнутой простотой облика. Они привлекали необычными конструктивными решениями, пространственной свободой, контрастом глухих массивов стен и сплошного остекления, единством своего внешнего вида и внутреннего пространства. Однако в них еще чувствовалась некоторая робость решений, подчас слишком обнажены и массивны были несущие конструкции, излишне аскетичны и подчеркнуто функциональны интерьеры.



В.К. и А.К. На свитисы. Гостиница «Неринга» в Вильнюсе. 1960 г. Интерьер

илл. 214 б



Т. А. Елкин, Г.В.Крюков, В.Г.Локшин. Аэровокзал «Домодедово» в Москве. 1964 — 1965 гг.

илл. 213 а

Сооружения 60-х гг. — такие, как гостиница «Неринга» в Вильнюсе (1960; архитекторы — братья В. и А. Насвитисы, гостиница «Юность» в Лужниках (1961; архитекторы Ю. Арндт, Т. Баушева, В. Буровин, Т. Владимиров), гостиница Аэрофлота в Москве (1964; архитекторы Д. И. Бур-дин, Ю. Р. Рабаев и другие) и новые аэропорты Москвы — Внуково II, Шереметьево и Домодедово(1964 — 1965)), автовокзал в Киеве (1961; архитектор Я. Милец-кий) и другие постройки продолжали и развивали основные находки и достижения архитектуры новой стилевой направленности. Особенно

важное значение для ее становления имело сооружение в Москве Дворца съездов (1961; архитекторы М. По-сохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Щепетильников и группа инженеров). Архитектурно-художественные достоинства этого сооружения сочетаются с инженерно-техническими новшествами в устройстве зрительного зала, его освещения и акустики, в первоклассном оборудовании огромной сценической площадки и решении всех интерьеров здания.



М.В.Посохин, А.А.Мидоянц, Е.Н.Стамо, П.П.Штеллер, Н.М.Щепетильников, Г.Н.Львов, А.Н.Кондратьев, С.Я.Школьников, Т.А.Мелик-Аракелян. Дворец съездов в Московском Кремле. 1961 г.

илл. 207 а



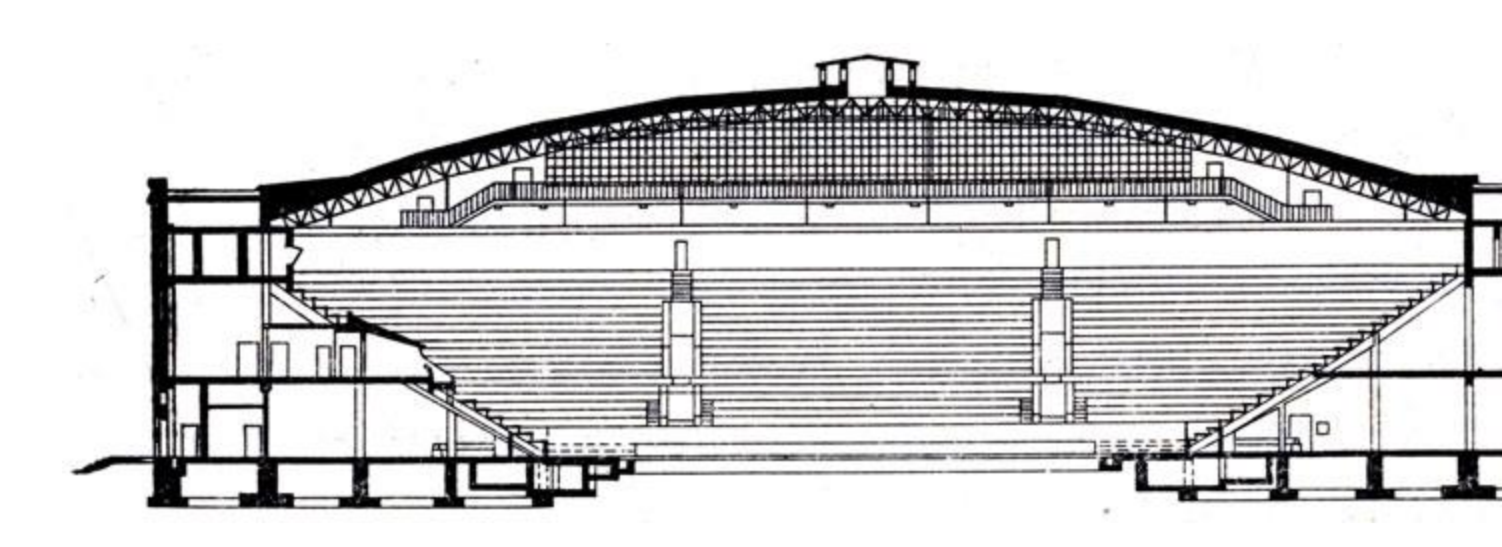
М.В.Посохин, А.А.Мидоянц, Е.Н.Стамо, П.П.Штеллер, Н.М.Щепетильников, Г.Н.Львов, А.Н.Кондратьев, С.Я.Школьников, Т.А.Мелик-Аракелян. Дворец съездов в Московском Кремле. 1961 г.

илл. 207 б



Д.И.Бурдин, Ю.Р.Рабаев. Н.С.Артемьев, А.В.Климов. Гостиница Аэрофлота в Москве. 1964 г

илл. 211 б

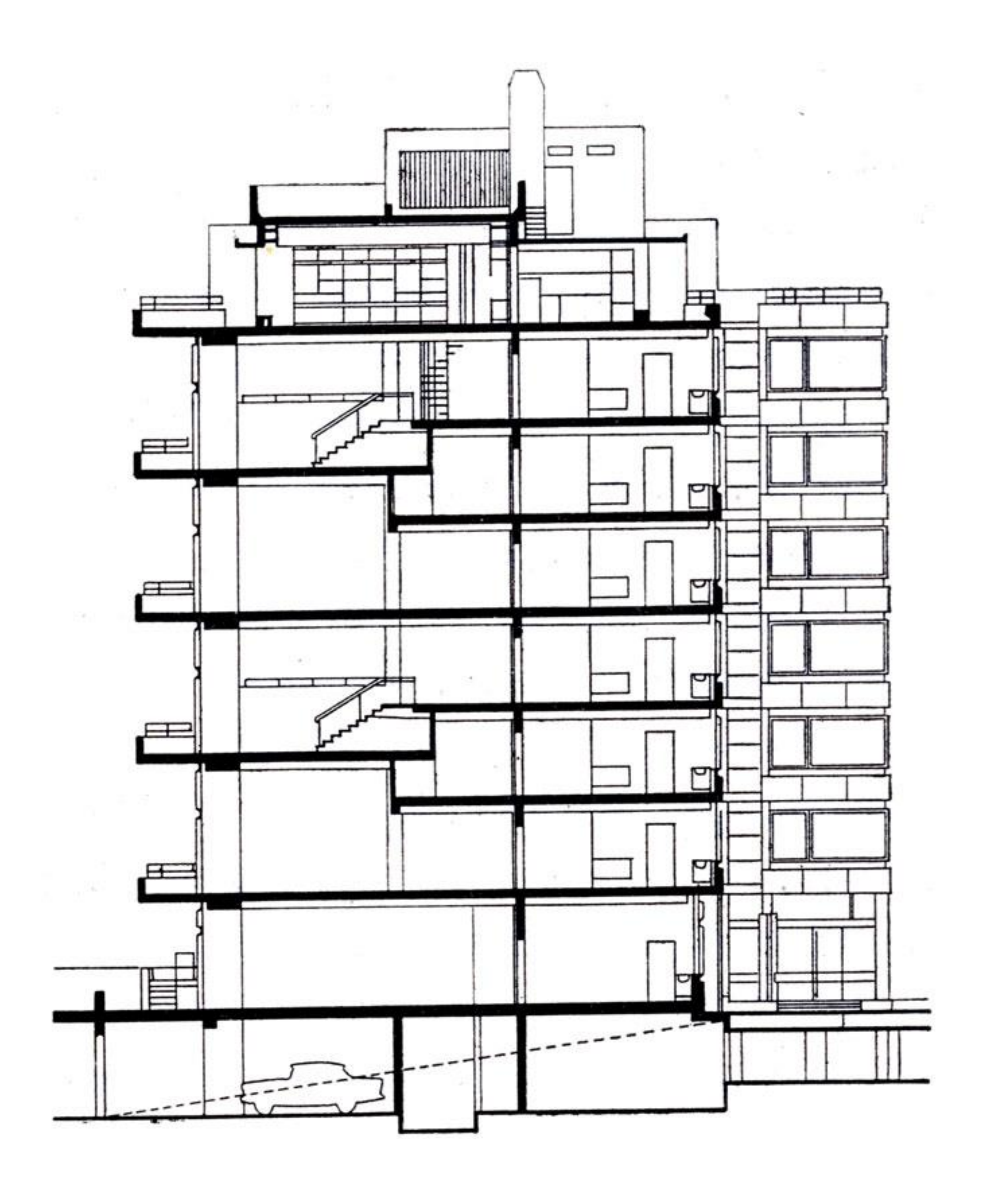


А.В.Власов, И.Е.Рожин. Н.Н.Уллас, А.Ф.Хряков, В.Н.Насонов, В.П.Поликарпов, Н.М.Резников. Дворец спорта Центрального стадиона им. В. И. Ленина в Москве. 1955 — 1956 гг. Разрез

рис. на стр. 248-2

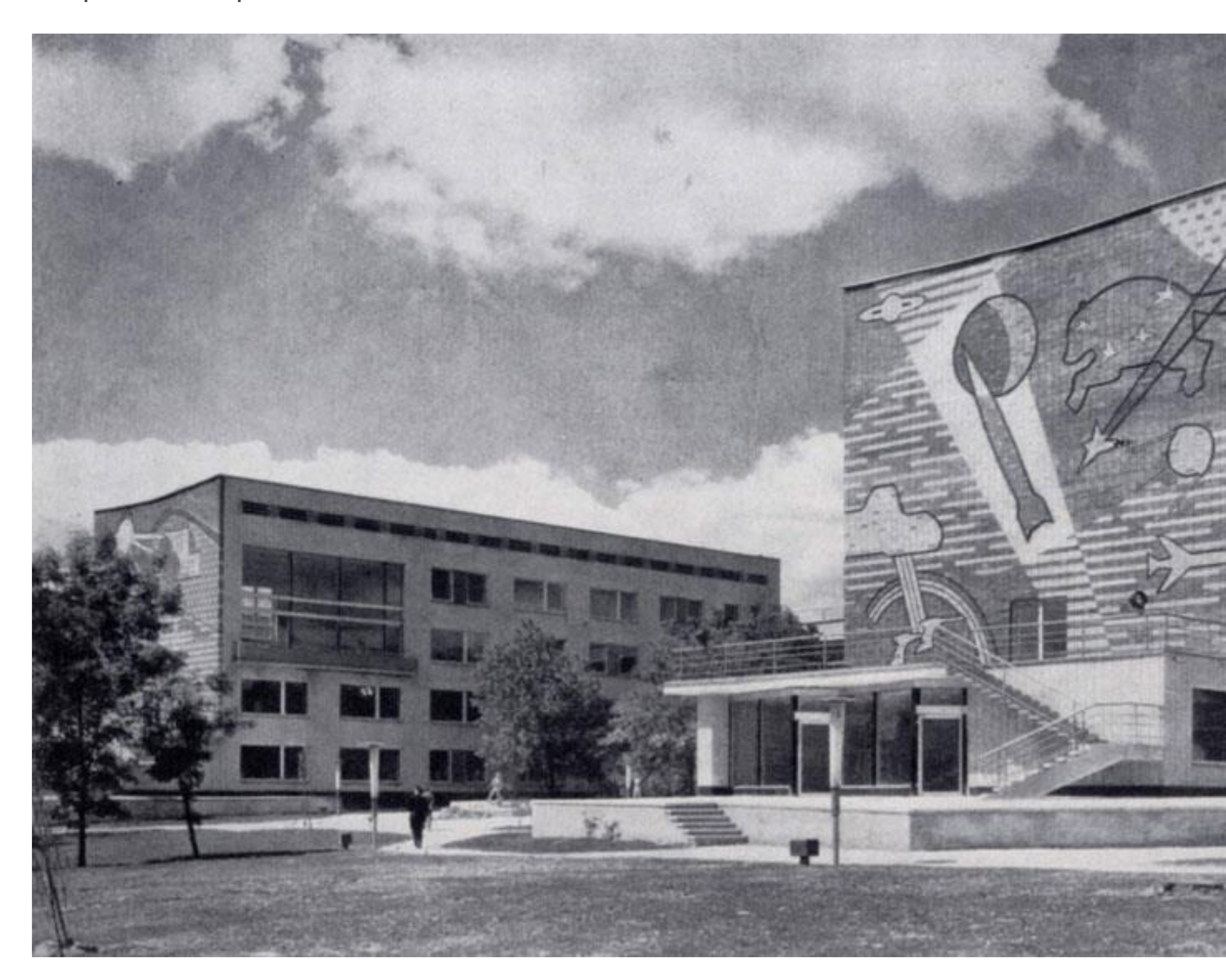
Другим крупным сооружением нового архитектурного направления является комплекс Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах в Москве (1963). Авторы его — молодежный коллектив архитекторов и художников — В. Егерев, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, конструктор Ю. Ионов, художники Е. Аблин, И. Губарев, И. и А. Дервиз, И. Пчельников — благодаря творческому подходу к проблеме синтеза искусств создали целостный архитектурно-художественный ансамбль, удачно использовав для этого сложный рельеф местности, обилие зелени и водоемы. Свободная живописная композиция нового Дворца пионеров чужда парадной торжественности традиционного симметричного построения. Двухэтажная почти сплошь остекленная галлерея, протянувшаяся: во всю ширину обширной Площади парадов, объединяет более высокие архитектурные объемы — обсерваторию, три корпуса помещений для кружковых и лабораторных работ, два театральных зала. Активное использование цвета в архитектуре, введение в нее крупномасштабных произведений декоративно-монументальной живописи (в главном портике и на стенах садового фасада) способствовали созданию

неповторимого художественного облика этого сооружения. Известный итальянский писатель Джанни Родари, посетивший во время своего пребывания в Москве в 1964 году Дворец пионеров, писал: «Это одно из лучших творений молодой советской архитектуры, которая вложила в него напряженную страсть к обновлению, использованию современных материалов, к рациональности и органичности в украшениях. ..».



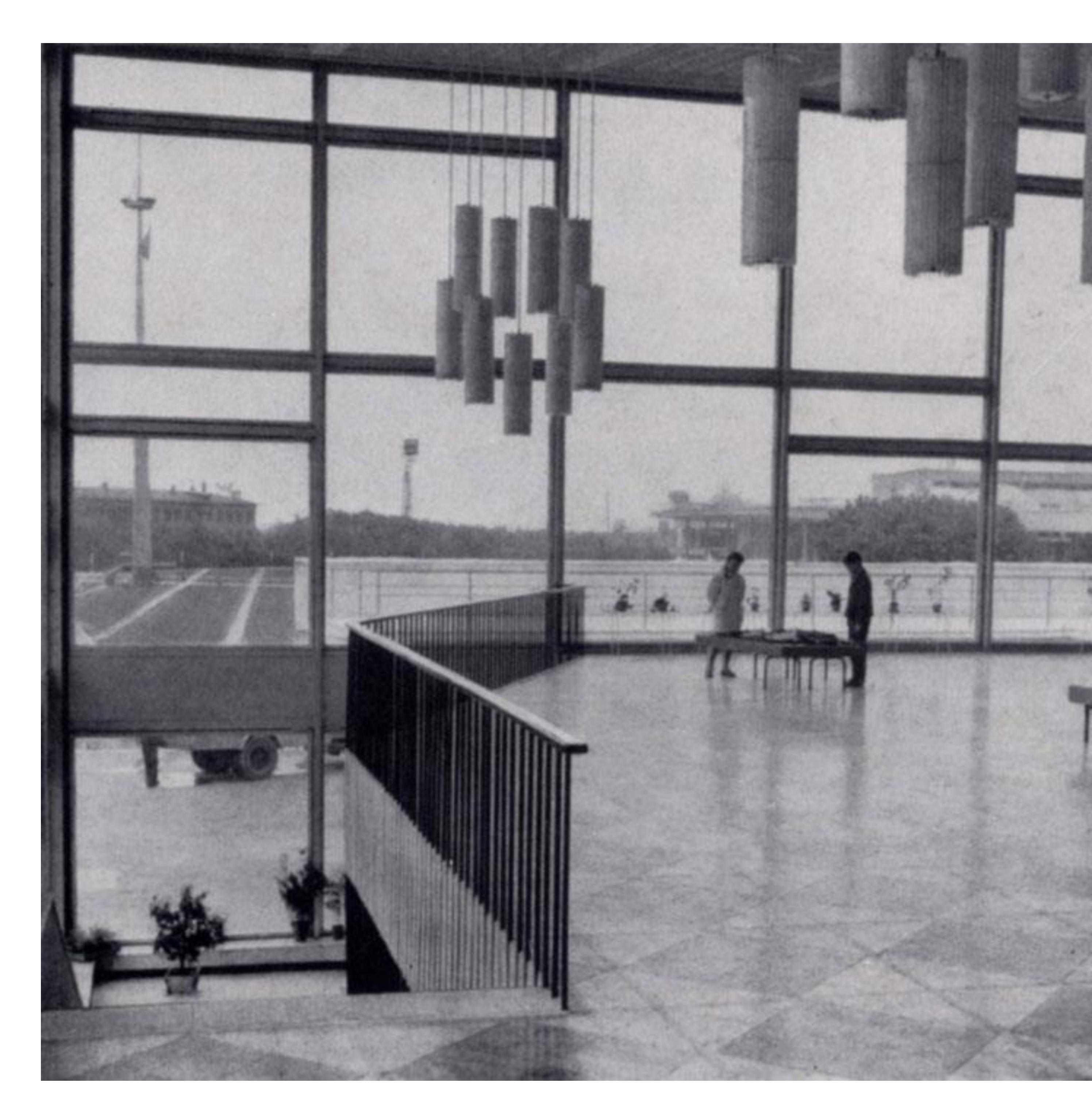
Д.И.Бурдин, Ю.Р.Рабаев. Н.С.Артемьев, А.В.Климов. Гостиница Аэрофлота в Москве. 1964 г. Разрез.

рис. на стр. 249-1



В.С.Егерев, В.С.Кубасов, Ф.А.Новиков, Б.В.Палуй, И.А.Покровский, М.Н.Хажакян, Ю.И.Ионов. Дворец пионеров в Москве. 1963 г

илл. 209 а



В.С.Егерев, В.С.Кубасов, Ф.А.Новиков, Б.В.Палуй, И.А.Покровский, М.Н.Хажакян, Ю.И.Ионов. Дворец пионеров в Москве. 1963 г

илл. 209 б

Конечно, не случайно, что светлый, радостный, по-настоящему гуманистический характер новой советской архитектуры особенно ярко сказался в сооружениях для детей. Об этом говорит не только пример московского Дворца пионеров, но и архитектурное решение новых типовых школ и других детских учреждений, а также ансамбли пионерлагерей «Орленок» и «Новый Артек» с его комплексами «Морской» и «Прибрежный» (1961 — 1964; архитекторы А. Т. Полянский, Д. С. Витухин, инженеры Я. С. Рабинович, Ю. В. Рацкевич, художники Д. М. Мерперт, Я. П. Скрипков и другие).



А. Т. Полянский, Д.С.Витухин. Я.С.Рабинович, Ю.В.Рацкевич. Пионерский лагерь «Морской» в Артеке. 1961 — 1962 гг

илл. 208 б

Легкие, светлые, словно продутые свежим морским ветром разноцветные спальные корпуса лагеря «Морской» группируются вокруг невысокого здания пионерских комнат. На его глухом фасаде, обращенном в сторону площадки с небольшим водоемом в центре, помещена мозаичная композиция из керамики и натурального камня, посвященная теме интернациональной дружбы детей. Разнообразная гармоничная цветовая гамма корпусов, применение ажурных металлических эмблем, символизирующих название каждого корпуса (в лагере «Прибрежный»), легкие декоративные витражи, удачно дополняющие убранство открытых летних столовых, — все это позволило создать приветливый и радостный образ сооружений, предназначенных для отдыха детей. Это настроение возникает благодаря свободе пространственных решений, обилию света, воздуха и зелени и органической связи внутреннего пространства и окружающей природы.

Многие найденные здесь архитектурные решения — открытые лестницы, крыши-солярии, окна-лоджии и т. п. — вошли в типовые проекты новых зданий санаториев и домов отдыха, повсеместно строящихся на южном берегу Крыма, на Кавказе и в других курортных местах. В создании санаторных зданий нового типа наряду с опытом отечественного проектирования были использованы достижения в этой области братских социалистических стран, особенно болгарских и румынских архитекторов, построивших на побережье Черного моря замечательные комплексы отелей и пансионатов.

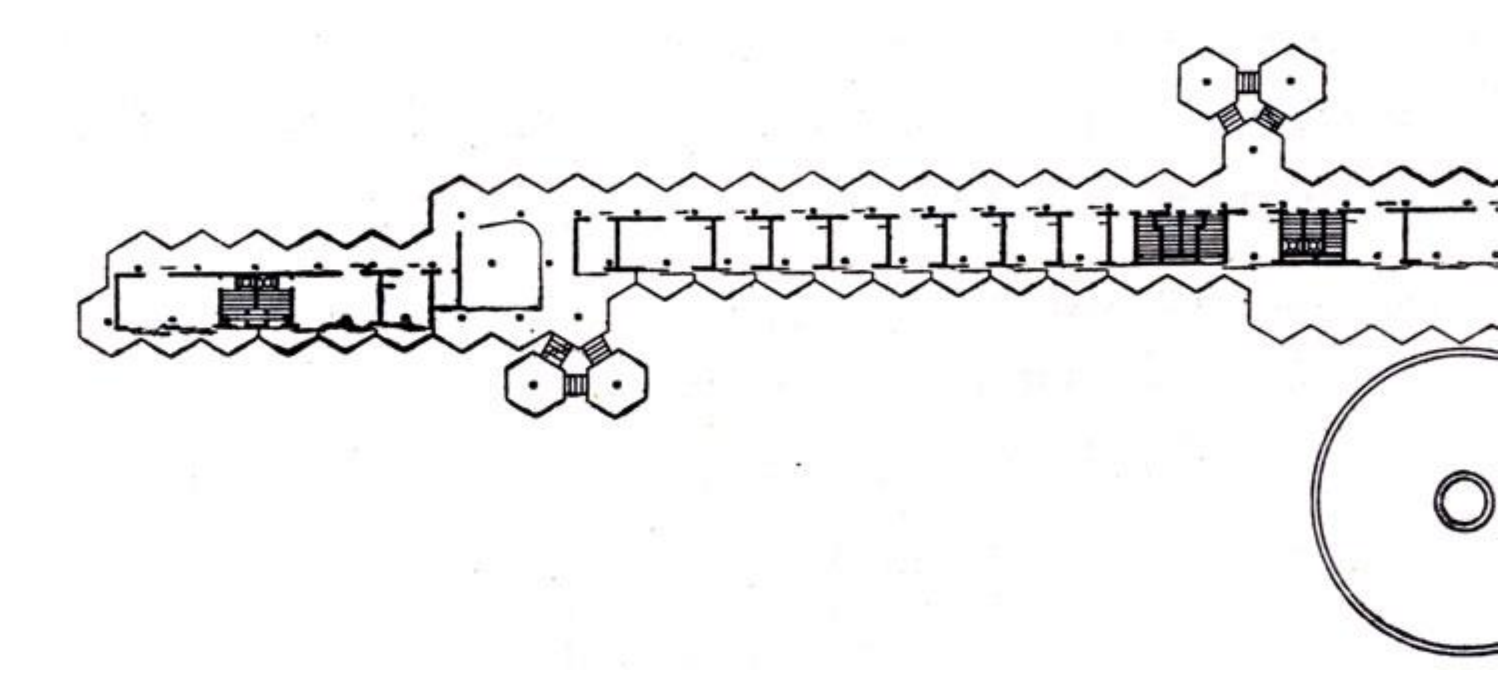
Значительными сооружениями такого рода в СССР являются комплексы гостиниц-пансионатов на мысе Пицунда, Грузинская ССР (коллектив архитекторов под руководством М. Посохина) и на Клязьминском водохранилище под Москвой. Проектирование и строительство этих комплексов — весьма характерное явление современной советской архитектуры. В последнее время в наших городах, в районах новостроек, в

парках, в курортных местах строится все больше новых гостиниц, пансионатов, ресторанов, кафе, танцевальных залов, выставочных павильонов и других сооружений, в назначении и архитектурном облике которых также отразился современный образ жизни советских людей.



М.И.Гречина, Н.Б.Чмутина, А.А.Зубок, В.Г.Шталько, Л.Г.Дмитриев, А.А.Игнатенко. Гостиница «Тарасова гора» в Каневе. 1961 г

илл. 211 а



М. И. Гречина, Н.Б.Чмутина, А.А.Зубок, В.Г.Шталько, Л.Г.Дмитриев, А.А.Игнатенко. Гостиница «Тарасова гора» в Каневе. 1961 г. План.

рис. на стр. 249-2

Советские архитекторы стремятся к простым и естественным решениям, логически вытекающим из назначения данного сооружения. Стилевые особенности нашей архитектуры подчинены правдивому выражению художественного образа. Ее излюбленные приемы — свободная живописная компоновка архитектурных объемов в пространстве, органическая связь постройки с рельефом местности, легкость и изящество конструкций, динамика форм, сочетающаяся со спокойной уравновешенностью общего композиционного построения. Все это, в сущности, является выражением принципа правдивости, реалистичности советской архитектуры. В основе ее лежит единство трех начал: художественно выразительного, технически совершенного и экономически выгодного.



А. Мацкелайте, С.Янкаускайте. Декоративный витраж «Морское дно». Фрагмент. Цветное стекло, монтированное свинцом. 1961 г

илл. 189

Важную роль играет качество строительных работ, разнообразие фактур и умелое сочетание различных строительных материалов, особенно тех, которые определяют эстетическое лицо современного здания (бетон, различного рода пластики, стекло, керамическая облицовка и т. п.). Большое значение приобретает широкое использование выразительных возможностей цвета, начиная с простой окраски стен и различных облицовок фасада, кончая крупными тематическими произведениями монументально-декоративной живописи — мозаиками, витражами, украшающими интерьеры и экстерьеры зданий.



К. Д. Френкель, Л.Г.Газеров и др. Школа в поселке Протвино близ Серпухова. 1963 г

илл. 215 б

Опираясь на новейшую строительную индустрию и достижения современной науки и техники, советская архитектура смогла в последнее десятилетие новаторски решить ряд важнейших проблем нашей эпохи, в том числе и прежде всего — проблем социальных, идеологических. Ныне она успешно соревнуется на мировой арене со многими прославленными мастерами и национальными школами,

имеющими большие архитектурные традиции и опыт международного сотрудничества, осуществляя широкую помощь в строительстве народам стран Азии и Африки.

Творчество советских зодчих и художников во многом близко передовым устремлениям прогрессивных мастеров зарубежных стран, поскольку и они упорно разрабатывают сложные проблемы современного градостроительства, решают острые жилищные проблемы, работают с новыми материалами и конструкциями для крупных сооружений и так же озабочены проблемами синтеза искусств в условиях современной архитектуры. Внутреннюю общность советской культуры и демократических и социалистических тенденций в современной зарубежной культуре не следует смешивать с чертами типологического сходства советской архитектуры и архитектуры капиталистических стран, сказывающимися в использовании совре-мен-ных конструкций, материалов и отдельных архитектурных приемов, определяемых требованиями целесообразности. Но если за этими внешними признаками разглядеть сущность, то станет ясно, что стилевые особенности социалистической архитектуры естественно и органично вырастают из принципиально иной социальной природы, чем архитектура капиталистических стран. Советская архитектура служит новым общественным отношениям и признана способствовать их дальнейшему развитию по пути коммунизма.

За полвека своего существования советская архитектура и градостроительство накопили большой практический опыт. Это ценный архитектурный опыт общества, которое первым в истории шло по пути строительства социализма и коммунизма. Еще на ранней стадии развития, в 20-х — начале 30-х гг., в советской архитектуре были поставлены и отчасти решены неслыханные по новизне и размаху задачи во многих областях жилой, гражданской и промышленной архитектуры. В эти годы также вырабатывались на практике прогрессивные основы социалистического градостроительства.

История советской архитектуры полна острой борьбы, напряженных исканий, порой гениальных догадок, но и заблуждений. Однако и в периоды, когда в советской архитектуре преобладала ложная творческая направленность, рождались прогрессивные начинания, создавалось немало прекрасных зданий.

Новый этап в жизни страны, ознаменованный XX съездом партии и принятием новой Программы КПСС, означал и принципиальные изменения в советской архитектуре, восстанавливающие ее преемственность с лучшими революционными, демократическими традициями зодчества Октябрьской эпохи. Правда, развитие советской архитектуры на новом ее этапе, начиная со второй половины 50-х гг., отнюдь не представляет собой законченного исторического периода — это лишь его начальная стадия. И потому многие положительные качества современной архитектуры и градостроительства СССР еще не раскрылись с достаточной полнотой, убедительностью и эстетическим совершенством.

В наши дни начинают осуществляться самые смелые мечтания первых послеоктябрьских лет: создаются дерзкие по своим конструкциям индустриальные сооружения вроде новой телевизионной башни Московского телецентра, уходящей ввысь почти на полкилометра; возникают немыслимые еще десятилетие назад проекты городов с искусственным климатом под единой крышей в Заполярье или городов, поднимающих свои этажи над морской пучиной, как знаменитые «Нефтяные камни» на Каспии. Растут сотни новых населенных мест, удваивается и утраивается весь прежний жилой фонд страны. В корне преобразовались столица страны и многие города в республиках. Осуществляется давнишняя мечта ленинградцев — город на Неве выходит к побережью Финского залива и становится нашими «главными морскими воротами» в Европу. В проектах новых жилых комплексов возрождается на новой основе идея создания архитектуры, соответствующей новым общественным отношениям и изменившемуся образу жизни людей при социалистическом обществе. Начинает осуществляться заветная мечта многих поколений о

прекрасных городах будущего, о том, чтобы свободным творческим трудом превратить всю Землю, по словам А. М. Горького, в «прекрасное жилище человечества».

Искусство Европейских Социалистических стран

Искусство Германской Демократической Республики

Я. Горин

Двенадцатилетний период господства в Германии фашистской диктатуры с ее человеконенавистнической идеологией, политикой насилия и истребления народов окончился справедливым возмездием. Развязанная нацизмом вторая мировая война привела германский империализм к разгрому и разделу страны на оккупационные зоны. Отныне вся ее экономическая, политическая и культурная жизнь, в соответствии с Потсдамским соглашением 1945 г., должна была быть реконструирована на демократической основе. Однако только Восточная зона, при поддержке со стороны Советского Союза, обеспечила немецкому народу все необходимые условия для строительства миролюбивой демократической Германии.

Правящие круги США, Англии, Франции осуществили экономический и политический раскол Германии и Берлина. В результате в 1949 г. из трех западных оккупационных зон было образовано сепаратистское государство — Федеративная Республика Германии, ставшая основой возрождения немецкого империализма и милитаризма.

7 октября 1949 г. из Восточной, советской зоны оккупации родилась Германская Демократическая Республика — первое в истории немецкого народа миролюбивое, демократическое государство рабочих и крестьян, наследник величайших

гуманистических традиций мировой культуры и искусства. Создание нового немецкого искусства, история которого начинается с 1945 г., проходило в сложных условиях. Сразу же после войны из концлагерей и подполья вышли художники-антифашисты, вернулись на родину гонимые при фашизме художники, оставались на местах те, кто прежде связал свое творчество с фашизмом и теперь, осмысливая причины катастрофы, стремился преодолеть духовную скудость последних двенадцати лет. Благородную задачу создания социалистического искусства, наследующего революционно-демократические традиции, взяли на себя художники старших поколений: О. Нагель, М. Лингнер, Дж. Хартфильд, Г. Грундиг и Л. Грундиг, Ф. Кремер, В. Лам-мерт, В. Арнольд, Р. Бергандер, Б. Кречмар и другие, многие из которых задолго до войны посвятили свое искусство борьбе с фашизмом. Повседневную помощь в создании нового немецкого искусства оказывает художникам Коммунистическая партия. Призывая творческую интеллигенцию к отображению сложных процессов строительства новой демократической Германии, к единству с народом, к развитию в искусстве революционных традиций, партия указывала реальный путь создания новой демократической культуры.

Летом 1946 г. в Дрездене состоялась Первая всеобщая немецкая художественная выставка, представлявшая собой обзор всех направлений и течений в немецком искусстве, возникших с конца 19 в. (*На выставке экспонировались произведения К. Кодьвиц, Э. Барлаха, П. Клее, В. Лемб-рука, Э. Кирхнера, М. Бекмана, О. Кокошки, О. Дикса, К. Хофера, Г.Гросса, К. Шмидт-Ротлуфа, Г. Грундига и Л. Грундиг и других. Необходимо отметить также первую «Выставку свободного искусства», состоявшуюся в Дрездене в декабре 1945 г. Ее историческое значение состояло в том, что она продемонстрировала наличие революционных творческих сил, способных приступить к решению важнейших задач по созданию нового демократического немецкого искусства. Это были художники старших поколений, которые объединились затем в широкий союз антифашистов.*). Выставка закончилась съездом немецких художников, на котором отчетливо обнаружилось различие идейных позиций, явившееся результатом сложности политической обстановки, результатом различия классовых позиций и взглядов на будущее Германии и ее искусство. В дальнейшем процесс дифференциации углубился. Так, например, еще до формального раскола Германии под

давлением буржуазных реакционных кругов была сорвана третья немецкая межзональная выставка 1948 г. В итоге острой идейно-политической борьбы художники, стоявшие на позициях буржуазной идеологии, ушли в Западную Германию, прогрессивные деятели искусств, поддерживающие политику Коммунистической партии, сосредоточились в Восточной — советской зоне оккупации. В целом до образования ГДР процесс обновления немецкого искусства шел медленно, на выставках продолжали экспонироваться произведения различных формалистических направлений, но в целом их позиции значительно ослабели.

С рождением ГДР в развитии немецкой художественной культуры начинается новый период. Он характеризуется упорной борьбой партии и прогрессивной творческой интеллигенции за подлинно демократическое, народное искусство социалистического реализма. С 1947 г. издается журнал «Бильденде кунст», на страницах которого развернулась дискуссия «Искусство и политика»; в 1948 г. была основана Высшая школа изобразительного и прикладного искусства в Берлине (Вейсензе), 1950 г. отмечен созданием Союза художников Германии с отделениями в округах ГДР, Немецкой Академии искусств; в 1952 г. основан Центральный Дом народного искусства в Лейпциге, Союз немецких архитекторов в Берлине. Углубил свою работу Немецкий культурный союз, созданный в 1945 г. и объединяющий широкие круги творческой интеллигенции; учреждены национальные премии за лучшие произведения искусства. В 1951 г. пятый Пленум Социалистической единой партии Германии объявил решительную борьбу формализму.

В результате, в начале 50-х гг. в развитии искусства наступил явный перелом. На выставках «Человек и труд», «Наша новая действительность», «Художники в борьбе за мир», на Третьей всеобщей немецкой художественной выставке 1953 г., занявшей видное место в культурной жизни страны, появилось немало значительных произведений, отображающих новую жизнь немецкого народа, строящего социализм. Слабой стороной искусства этого периода

оставалось наличие формалистических тенденций и опасности натурализма и иллюстративности, также доставшейся в наследство от буржуазного искусства. Формализм и ревизионизм нашли активную поддержку со стороны усилившейся в это время идеологической реакции, идущей с Запада. Кроме того, реакция использовала в своих целях контрреволюционные венгерские события 1956 г., путч в Берлине. Однако эти провалившиеся политические и идеологические диверсии не могли изменить прогрессивного развития искусства ГДР. В середине 50-х гг. в искусство пришли молодые талантливые художники. Их мировоззрение сложилось под влиянием социалистической идеологии и нашло активное отражение в художественных произведениях. На Четвертой немецкой художественной выставке (1958) (*На Четвертой немецкой выставке, как и на последующих, принимали участие отдельные художники из Западной Германии, но она уже не являлась всеобщей.*) современная тема заняла ведущее место.

Большую роль в развитии немецкого искусства, в преодолении разрыва между творческой интеллигенцией и народом, характерного для буржуазной Германии, сыграло «Биттерфельдское движение», получившее название по конференции деятелей культуры, проходившей в Биттерфельде в 1959 г. Конференция призвала художников прочнее связать свое творчество с жизнью народа, со строительством новой Германии. Многие художники, и прежде всего молодые, пошли на предприятия, в сельскохозяйственные производственные кооперативы (ЛПГ), где создают произведения о жизни людей труда, руководят народными студиями изобразительного искусства, знакомят рабочих с достижениями культуры. В школы развития эстетического вкуса превратились музеи ГДР. Одно из центральных мест в художественной жизни страны принадлежит Дрезденской картинной галлерее с величайшими произведениями искусства, спасенными Советской Армией от уничтожения и переданными в 1955 г. правительством Советского Союза Германской Демократической Республике.

Важным этапом в истории искусства ГДР явилась Пятая немецкая художественная выставка (1962). Она

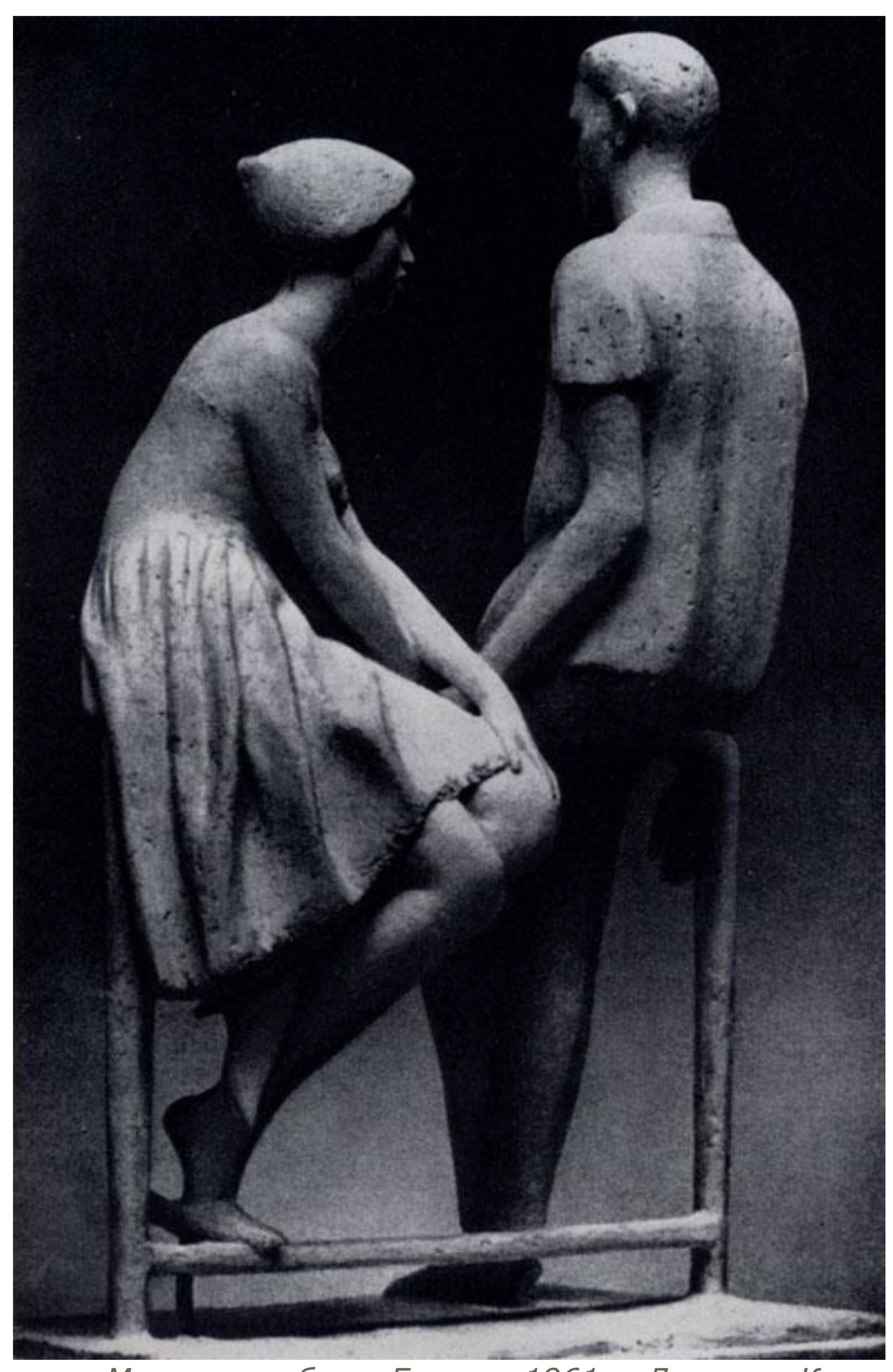
свидетельствовала о том, что в искусстве ГДР социалистический реализм занял прочные позиции и что его развитие идет по пути совершенствования художественного мастерства, преодоления антиреалистических тенденций. Однако формалистические и непреодолимые экспрессионистические тенденции, правда значительно ослабевшие после выставки 1958 г., еще не были окончательно преодолены. Отдельные художники ставили в центр внимания случайные явления действительности, выступали за мирное сосуществование идеологий, для борьбы с социалистическим реализмом использовали критику культа личности. Другие видели в следовании традициям экспрессионизма единственно верный путь для немецкого искусства, рассматривали экспрессионизм как «национальную форму реализма». Однако им, как и в середине 50-х гг., не удалось навязать искусству ГДР свои взгляды. Социалистическая единая партия Германии выступила с острой критикой различных форм буржуазного декаданса, направленного против прогрессивных традиций немецкой культуры и против развития искусства социалистического реализма. Партия призвала творческих работников к изображению сложных диалектических процессов развития общества, к формированию средствами искусства сознания и чувств трудящихся, к следованию методу социалистического реализма, дающему возможность всесторонне раскрыть духовный облик человека новой Германии.

Ведущее место в развитии немецкого изобразительного искусства в первые десять-двенадцать лет после разгрома фашизма принадлежит скульптуре. Здесь были созданы произведения большой идейной глубины, связанные своим содержанием с новой действительностью, раньше, чем в живописи, преодолены наиболее крайние тенденции формализма и натурализма. Правда, в скульптуре еще и сейчас продолжает давать о себе знать увлечение лишь формальными задачами. Однако не эти работы определяют лицо немецкой скульптуры.

Главное место среди ее различных жанров до конца 50-х гг. занимает монументальная скульптура — памятники жертвам фашизма, монументы борцам, общественным и политическим деятелям, писателям, поэтам. Именно в монументальной скульптуре прежде всего утвердились принципы искусства социалистического реализма. С середины 50-х гг. широкое распространение получили станковые жанровые композиции. В течение всего периода наблюдается большая, плодотворная увлеченность малой пластикой; она характерна для большинства немецких мастеров.

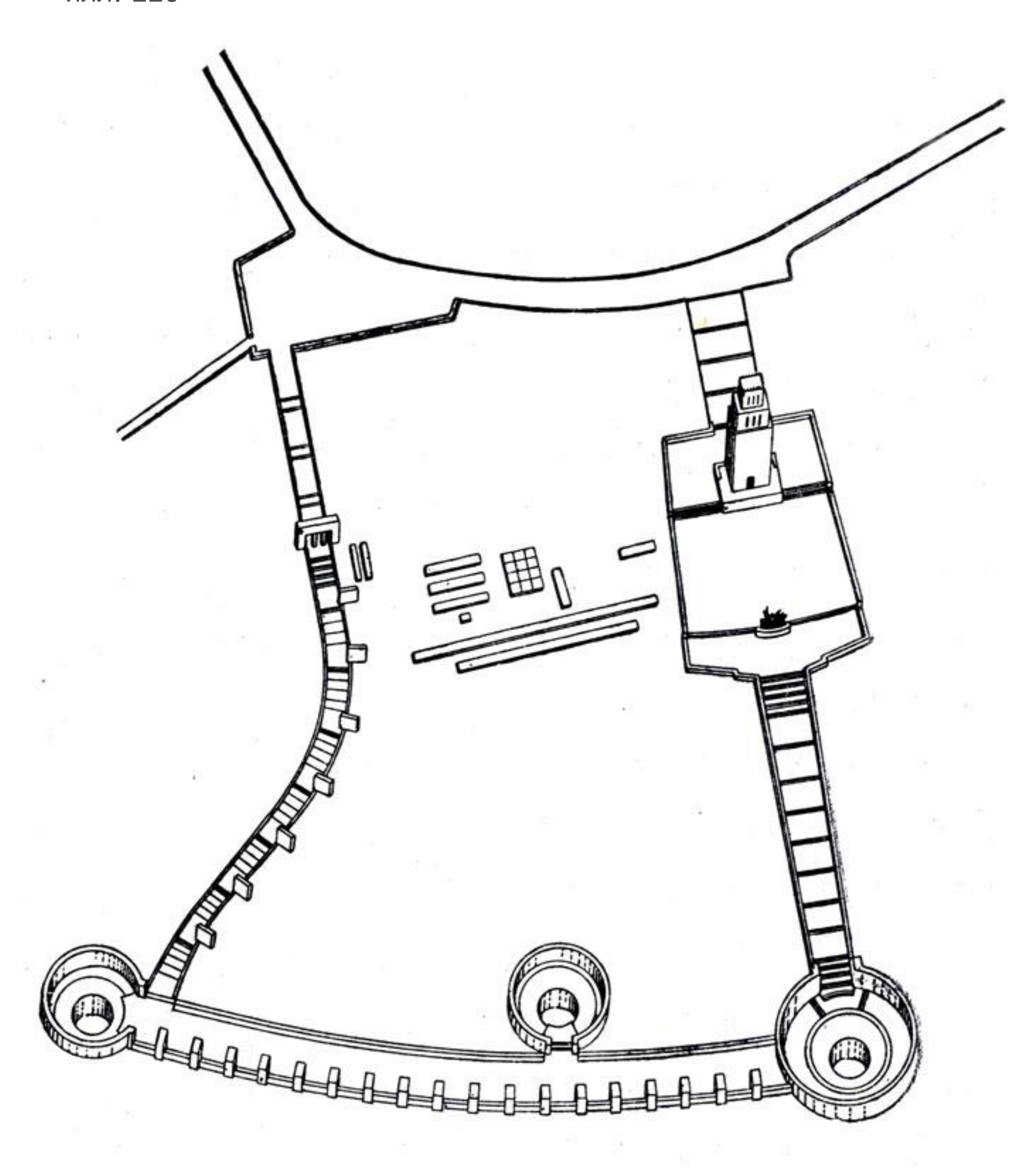
Выдающимся представителем мирового прогрессивного искусства является крупнейший скульптор и график ГДР Фриц Кремер (р. 1906), оказавший своим творчеством влияние на многих немецких художников. Кремер учился в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства в мастерской В. Герстеля (1929 — 1934) и в бывшей Прусской Академии художеств (1938 — 1939) в Берлине, совершил поездки во Францию, Англию, Италию. В 1946 — 1950 гг. он руководил скульптурным отделением Академии прикладного искусства в Вене, в 1950 г. возвратился в Берлин и с этого времени руководит персональной мастерской Академии искусств. В молодости Кремер испытал влияние Э. Барлаха, одно время примыкал к абстракционистам, однако его путь, путь художника-реалиста, совершенно самостоятелен. Резцу Кремера принадлежит памятник жертвам фашизма на Центральном кладбище в Вене (камень, 1947 — 1948), прославленный памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде (бронза, 1952 — 1958). Скульптором создана серия портретов, и среди них портреты Карла Маркса (1954), Б. Брехта (1957, оба — бронза, Берлин, Немецкая Академия искусств), памятник И. Бехеру (1964); целый ряд станковых композиций: «Ева» (бронза, 1949; Альтенбург, музей Линденау), «Строитель» (1953), «Строительница» (1955, бронза; установлены перед зданием ратуши в Берлине), «Молодая любовь» (бронза, 1961; Дрезден, Картинная галлерея, отделение новых мастеров в Пильнице (*В дальнейшем — Дрезден, Пильниц.*), «Читающие рабочие» (гипс, 1962 — 1963); циклы литографий «Венгрия» (1956), «Бухенвальд» (1955 —

1957), «Вальпургиева ночь» (1956), графические листы по произведениям Б. Брехта (1963 — 1964) и т. д.



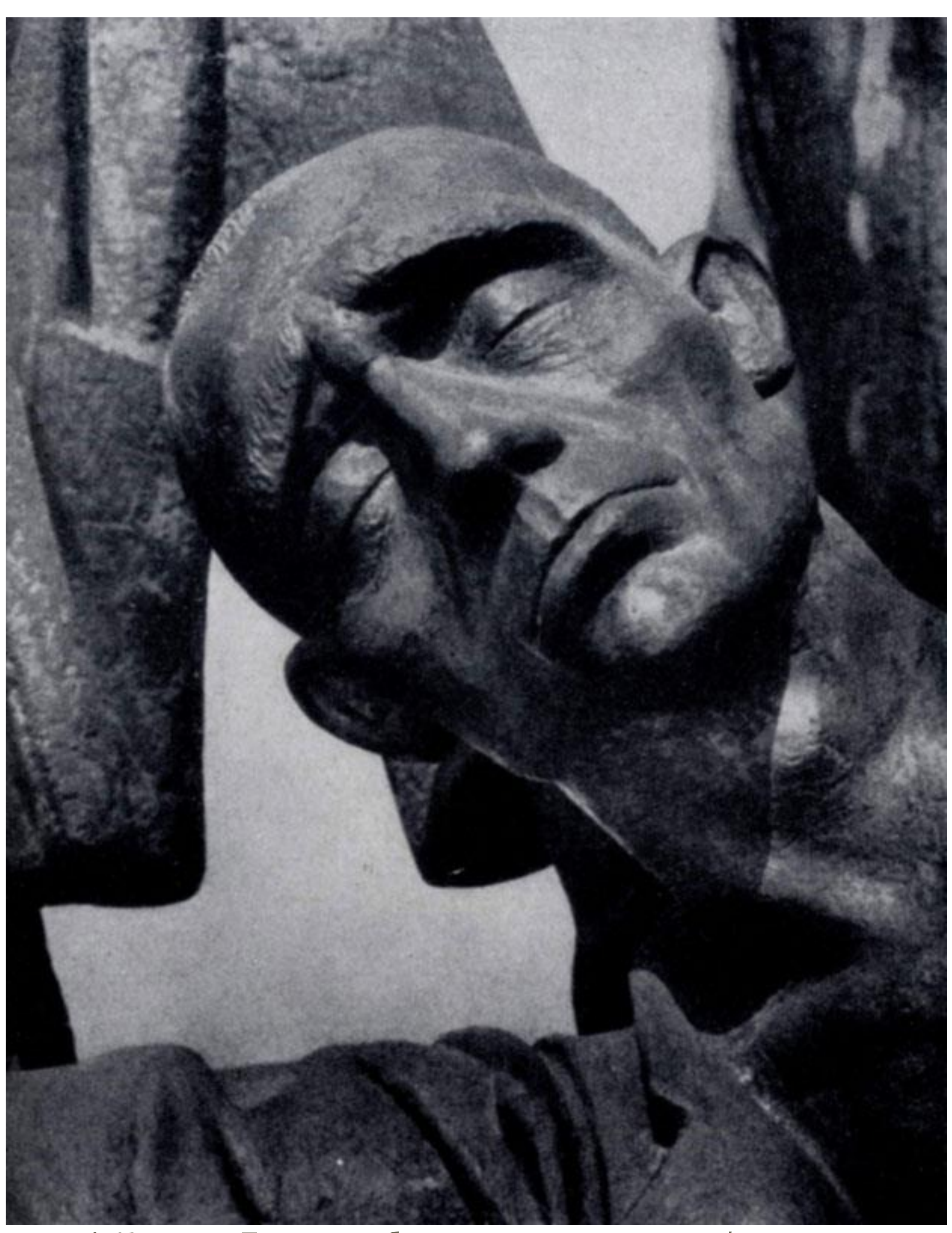
Ф.Кремер. Молодая любовь. Бронза. 1961 г. Дрезден, Картинная галлерея, отделение новых мастеров в Пильнице

илл. 220



Архитектор Л. Дейтерс и др.,скульптор Ф. Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. 1952 — 1958 гг. План.

рис. на стр. 259



Ф.Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. Фрагмент

илл. 218 а



Ф. Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. Бронза. Скульптурная группа. 1952 — 1958 гг

илл. 218 б



Ф. Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. Общий вид скульптурной группы

илл. 219

Мировой известностью пользуется выдающийся бухенвальдский архитектурно-скульптурный ансамбль (архитектор Л. Дей-терс и другие). Он воздвигнут на месте захоронения узников, недалеко от лагеря, на склоне горы Эттерс-берг. Ансамбль включает скульптурный монумент и башню, две широкие лестницы по склону горы, которые замыкает улица Наций с пилонами и чашами. Правая лестница с аллеей стел, рельефы которых (скульпторы Г. Кис, В. Гржимек, Р. Граетц) рассказывают о трагических событиях из истории лагерей, носит название «Путь во мрак и ужасы фашизма». Левая лестница, символизирующая «Путь из мрака к свободе», ведет на Площадь митингов к монументу Кремера и башне с колоколом наверху. Монумент узникам, состоящий из одиннадцати фигур, подразделяется на три смысловых центра, повествующих об отчаянии, надежде и решимости. От группы справа, изображающей горе и смятенность, до группы восставших слева нарастает динамизм, ясно выявляющий идею борьбы и победы. Благодаря четко продуманной композиции, напряженности скульптурных форм, глубине содержания монумент Кремера производит необыкновенно сильное воздействие. Он убеждает в величии духа узников концлагерей с огромной драматической силой, в отличие от многих аналогичных памятников в капиталистических странах, где подчеркивается тема страдания, раскрывает героизм и мужество борцов против фашизма.

Искусство Кремера подлинно революционно. «Всю свою жизнь я стремился быть социалистическим художником, — говорит Кремер, — и пытался воплотить в скульптуре свое понимание общественных отношений. Если при этом возникали произведения так называемого политического искусства, то меня это вполне устраивает. Неоднократно мне приходилось выслушивать упреки в том, что я несовременен или недостаточно современен. На это я по сегодняшний день даю один и тот же ответ, а именно что для меня, человека 20 столетия, никогда не было ничего более современного, чем социализм».

Драматическая тема, связанная с трагедией нации, является ведущей в творчестве Кремера. На Пятой немецкой художественной выставке 1962 г. экспонировалась скульптура «О, Германия — скорбная мать» (бронза) — проект памятника для Маутхаузена. Ее название символично. Немецкая мать, оставшаяся равнодушной к милитаристским настроениям своих сыновей, глубоко чувствуя вину скорбит над телами погибших. В ее образе боль, скорбь, чувство ответственности перед народами. Вместе с тем Кремер работает над темой героического свободного труда, над жизнерадостной лирической темой, утверждающей красоту человека, над портретом. В своих произведениях он стремится к обобщениям в высоком смысле этого слова, к пластической выразительности, осязаемой конкретности формы. Часто форма приобретает у него заостренно-экспрессивный характер, как, например, в скульптурной группе «Равенсбрюкские матери» (гипс, 1959 — 1960). Группа страшных в своем облике, обреченных на смерть матерей производит необыкновенно сильное впечатление, заставляя почувствовать бесчеловечие фашизма, убеждает в величии духа изможденных узников. В произведениях на темы современности, таких, как скульптуры «Молодая любовь», «Пловчиха» (бронза, 1960; Берлин, Культурно-исторический музей), пластический ритм спокойный, плавно текущий, в «Строительнице» — форма упругая, энергичная, вызывающая ощущение собранности, готовности к действию. Созданные Кремером образы почти всегда имеют символический смысл, причем эта символика не абстрактная, но вырастающая из жизненных наблюдений, основанная на страстном, активном отношении художника к жизни. Видным мастером современной немецкой скульптуры является Вальтер Арнольд (р. 1909). Им созданы портреты Клары Цеткин (бронза, 1959), О. Гротеволя (бронза, 1959), К. Либкнехта (бронза, 1957; Берлин, Музей немецкой истории), памятник Э. Тельману в Веймаре (1958), целый ряд станковых произведений на современную тему — «Молодежь — строительница ГДР» (бронза, 1951), «Трактористка» (бронза. 1952). В скульптуре «Свободен труд — прекрасна жизнь» (бронза, 1961; Берлин. Культурно-исторический музей) Арнольд достигает особого ощущения

полноты жизни. В плавном усталом жесте работницы, поправляющей волосы, в со лице, спокойных и гармоничных формах проявляется жизнерадостная сила, утверждение красоты человека, занятого свободным, созидательным трудом. В своем содержательном творчестве Арнольд опирается на наследие реалистического искусства. Он целиком поглощен созданием образа людей новой Германии.



В. Арнольд. Свободен труд — прекрасна жизнь. Бронза. 1961 г. Берлин, Культурно-исторический музей.

илл. 221 а



Г. Драке. Проект памятника Генриху Цилле. Гипс. 1963 г

илл. 221 б

Высоким творческим взлетом отмечено в период до 1958 г. реалистическое искусство скульптора Густава Зейца (р. 1906). (С 1958 г. Зейц работает в Гамбурге, ФРГ). Созданные им портретные образы Г. Манна (1950), А. Цвейга (1952), Б. Брехта (1958), проект памятника К. Кольвиц (1957 — 1958; все — бронза) поражают богатством лепки, сочетанием тонкой психологической характеристики с монументальностью. Большую роль в создании нового немецкого искусства играют также В. Лам-мерт (1892 — 1957), В. Ховард (р. 1910), Т. Бальден (р. 1904), В. Грцимек (р. 1918). Г. Гейер (р. 1907), Г. Драке (р. 1903). Их творчество говорит о характерном для немецкой скульптуры многообразии индивидуальных стилей, стремлении к остроте пластической формы, лаконизму выражения. Многим мастерам, в том числе и молодым, как В. Ферстеру (р. 1930), присуща любовь к энергичной лепке, к сильным контрастам света и тени, к четкости линейного языка. В мелкой пластике особенно наглядно проявляется тяга художников к лирической теме. Основным направлением скульптуры последних лет является борьба за глубокое решение образа нового человека, за высокое мастерство и совершенство реалистической формы.

Для становления живописи ГДР весьма ценным оказался опыт крупнейших немецких художников старших поколений — живописца и графика М. Лингнера, мастеров картины, портрета и пейзажа О. Нагеля, Б. Кречмара, Р. Бергандера, Б. Хеллера; авторов антифашистских, экспрессивных по стилю произведений живописи и графики Г. Грундига и его жены Л. Грундиг.

Макс Лингнер (1888 — 1959), вернувшийся в 1949г. из Франции, создает ряд значительных, проникнутых большим общественным содержанием произведений. Это роспись на фарфоровых плитах «Строительство ГДР» (1952 — 1953) для вестибюля Дома министров в Берлине, монументальная композиция «Крестьянская война» (1952 — 1955) для Музея немецкой истории в Берлине. В картине «Две войны — две

вдовы» (1946; Берлин, Национальная галлерея) Лингнер создал обобщенный, островыразительный образ немецких женщин-вдов, образ обвинения милитаризму. Персонажи его картин, данные почти всегда крупным планом при минимуме фона, отличаются ярко выраженной национальной характеристикой, а содержание — ясностью и емкостью идеи. В своем творчестве, что особенно характерно для композиции «Крестьянская война», Лингнер опирается на традиции немецкого Возрождения и достижения современного прогрессивного искусства.



М. Лингнер. Две войны — две вдовы. 1946 г. Берлин, Национальная галлерея

илл. 223 б

После окончания войны с острополитическими произведениями на антифашистские, антимилитаристские темы продолжает выступать виднейший немецкий художник Ганс Грундиг (1901 — 1958). В произведениях этого времени — «Жертвам фашизма» (1946 — 1949; Дрезден, Пильниц). «Объявить вне знакона атомную бомбу» (1954), «Борьба против атомной смерти» (1958; Дрезден, Пильниц) — сохраняются тенденции экспрессивно-символической манеры. В отличие от работ, созданных в годы нацистского режима (триптих «Тысячелетний рейх», цикл офортов «Звери и люди» и др.), где образ строится на иносказании, гротескном преувеличении, в этих произведениях художник идет больше от конкретной наблюденной действительности. В картине «Жертвам фашизма» возникает запоминающийся, обобщенно-символический образ фашистских концлагерей и их жертв. Г. Грундиг, отдавший свои силы революционному искусству, борьбе за свободу, прошедший через концлагерь, умер в 1958 г. в расцвете творческих сил.



К. Э. Мюллер. Иллюстрация к роману Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля». 1957 — 1958 гг. Тушь, лавис

илл. 225 б

В творчестве немецких художников под влиянием новой действительности идет процесс преодоления экспрессионизма. Отдельные черты этого направления, касающиеся выразительности художественной формы, переходят в творчество молодых, сегодня широко известных немецких художников, пришедших в искусство после войны, — К. Э. Мюллера (р. 1917), В. Зитте (р. 1921). Острые, напряженные по форме произведения живописца и графика Мюллера — серия картин об Алжире, над которой он работает с 1956 г., иллюстрации к Т. Манну, серия литографии «Ложное понятие о чести» (1958), картина «Грузчики» (1964) и др. — явились серьезными попытками философского осмысления действительности. Вообще, особенности творчества названных художников в первые годы после войны весьма характерны для многих немецких мастеров. Вначале это растерянность перед действительностью, страх, отчаяние, смыкание с формализмом и прежде всего с экспрессионизмом, а затем, с образованием ГДР, — все более ясное и четкое понимание происходящих в мире событий, переход на позиции социалистического реализма, осуждение виновников прошлых и современных катастроф, борьба за революционный социалистический гуманизм.

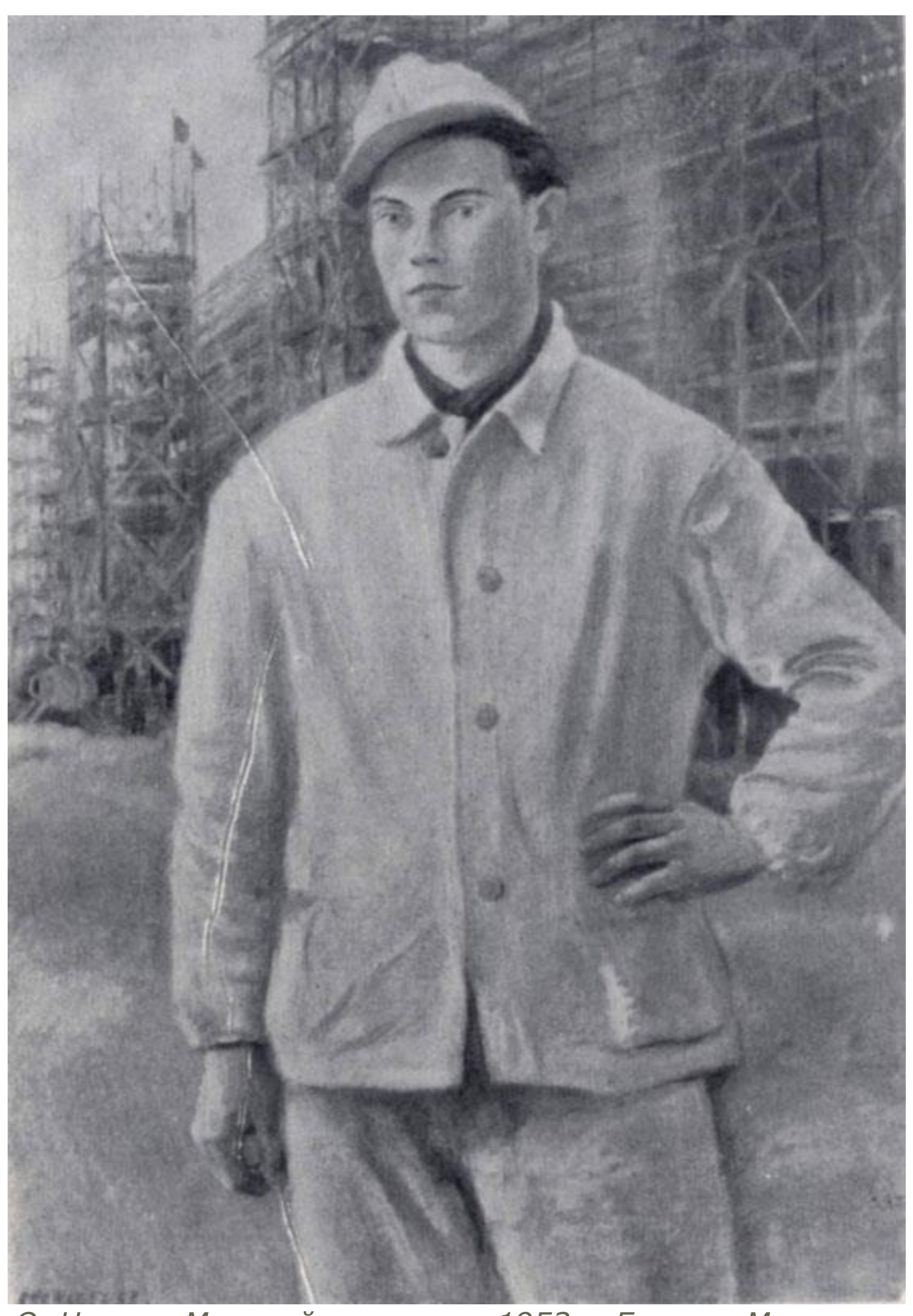


В. Зитте. Помните о Сталинграде. Центральная часть триптиха. 1961 г

илл. 223 а

В триптихах В. Зитте «Помните о Сталинграде» (1961), «Выжившие» (1963), Х. Хакенбека (р. 1926) «Детям Алжира» (1962; Берлин, Государственный музей) художники критикуют уродства империализма не с позиций растерявшегося интеллигента, не при помощи искажения форм и отвлеченной символики, а с позиций социалистического, революционного мировоззрения. Их произведения отличает драматическая острота формы, напряженность цвета, ясность замысла. В картинах на современную тему (триптих Зитте «Бригада Хайнике», 1964) формы более спокойные, гармоничные. Художники верят в пластическую ценность предметного мира, обращаются к традициям революционно-демократического искусства и нередко, как Хакенбек («Молодой рыбак», 1954), — к традициям немецкого Возрождения.

Большую роль в создании нового немецкого искусства сыграли послевоенное творчество и организаторская деятельность Отто Нагеля (р. 1894) — одного из создателей Немецкой Академии искусств и первого ее президента, почетного члена Академии художеств СССР. С разгромом фашизма в творчество Нагеля на место обездоленных инвалидов труда, измученных рабочих пришли новые, духовно и физически сильные люди, строители демократической Германии. Таков правдивый образ «Молодого строителя» (1953; Берлин, Магистрат). Произведениям Нагеля присуща напряженность (портрет Б. Келлермана, 1949; «Автопортрет в профиль», 1949, Берлин, Культурно-исторический музей; «Братья», 1962), но это волевая, собранная напряженность; она не имеет ничего общего с болезненной, экспрессионистической изломанностью.



О. Нагель. Молодой строитель. 1953 г. Берлин, Магистрат

илл. 225 а



Р.Бергандер. Молодежь. 1962 г. Берлин, Немецкая Академия искусств

илл. 226 б

С середины 50-х гг. в искусстве ГДР господствующее место заняла тема современности. Над отображением явлений, связанных со строительством социализма в ГДР, работает большинство немецких художников. Некоторые из них приобрели международную известность. Активно работает живописец и график Рудольф Бер-гандер (р. 1909). Ученик О.

Дикса, испытавший влияние О. Кокошки, прекрасно знающий опыт прошлых эпох, он выступил как художник нового типа, ясно сознающий огромную важность задач по созданию демократической культуры ГДР. Правдивые жизнеутверждающие произведения Бергандера — «Домовый комитет защиты мира» (1953; Дрезден, Пильниц), «Ученица каменщика» (1956), портрет Александра Абуша (1962) — свидетельствуют об искреннем интересе художника к темам из жизни людей новой Германии. В картине «Молодежь» (1962; Берлин, Немецкая Академия искусств), отличающейся тонким колористическим решением, художник воплотил идею о нравственной чистоте и красоте новых взаимоотношений молодежи ГДР. Однако некоторые работы Бергандера последних лет говорят о менее внимательном отношении художника к образу человека, его характеру, психологии. Заметно явное стремление выдвинуть на первый план чисто колористические задачи. Более целостными являются рисунки и офорты Бергандера, отличающиеся глубиной характеристики человека.

Крупным портретистом, мастером станковой картины и фресок является Берт Хеллер (р. 1912). Он создает островыразительные, психологические портреты ученых, писателей, актеров, руководителей партии и правительства (актрисы Е. Вай-гель, 1951, Дрезден, Картинная галлерея; Б. Брехта, 1956, Берлин, Национальная галлерея; В. Пика, 1952, Дрезден, Пильниц, и др.), картины на антиколониальные темы («Тайвань», 1955, Культурный фонд правительства ГДР; «Будущее Конго прекрасно», 1962). В портретах Хеллер акцентирует внимание на наиболее устойчивых качествах, присущих модели. Таков, например, волевой образ вождя рабочего класса В. Пика, непреклонного борца за свободу немецкого народа. Хеллер — живописец ярко выраженного индивидуального стиля. Его манера письма то экспрессивная, то спокойная, но всегда лаконичная, гамма по преимуществу сине-зеленоватая с пятнами светлого, линия четкая, энергичная. Хеллер успешно работает и в монументальной живописи. Последняя по времени создания большая декоративная работа Хеллера — мозаика «Из жизни народов

Советского Союза» для нового ресторана «Москва» в Берлине, на Карл-Маркс-Алле (1964), является примером удачной композиционной связи живописи с архитектурой современного здания.



В.Вомака. На пляже. 1962 г. Дрезден, Картинная галлерея, отделение новых мастеров в Пильнице

илл. 226 а

Широкую известность в ГДР и Европе приобрел художник Вальтер Вомака (р. 1925). Вомака работает в самых разных видах изобразительного искусства. Он занимается мозаикой, витражами, пишет станковые картины маслом, темперой, увлекается акварелью, графикой. К его лучшим произведениям принадлежат «Юная пионерка» (1959), «Полеводческая бригада» (1959), «Девушка из Бали» (акварель, 1962), «Лето» (1962). Вомака — художник лирико-романтического склада. Его жизнеутверждающие произведения отличаются ярко выраженным декоративным началом. Такова поэтическая по содержанию картина «На пляже» (1962; Дрезден, Пильниц). Большой известностью пользуются выразительные, современные по стилю декоративно-монументальные произведения В. Вомаки. Это мозаика в Доме организаций в Эйзенхюттенштадте (1958), витраж «Интернациональная борьба» в Музее антифашистской освободительной борьбы в Заксенхаузене (l961), мозаичный фриз на Доме учителя в Берлине (1963 — 1964). Необходимо отметить вместе с тем, что в работах Вомаки последнего времени наблюдается повторяемость типажей, цветовых решений, что говорит об опасности поверхностного наблюдения действительности, снижении внимания к изучению жизни.

Известностью среди новых немецких художников пользуется и Вилли Нёйберт (р. 1920) — автор остродинамичных, иногда спорных по форме картин, посвященных современной жизни ГДР, портретов, пейзажей. Лучшими из его работ являются «Рабочее восстание в 1923г.» (1958; Дрезден, Высшая техническая школа;, «Партийная дискуссия» (1962), «Сталевар» (1961), «Шахматист» (1964). Оригинальное творчество Нёйберта — это также одна из страниц многогранного по формам и содержанию реалистического искусства ГДР.

С образованием ГДР существенные изменения претерпела пейзажная живопись. Ее новаторство проявилось прежде всего

в углублении реалистического метода, в расширении тематики, в широком появлении индустриального пейзажа, в насыщении образа страны приметами современной действительности. Видными пейзажистами являются Б. Кречмар (р. 1889), О. Нимейер-Хольштейн (р. 1896) — представители поздней изшрессионистической школы живописи, В. Шмид (р. 1910), художник станковой картины и индустриального пейзажа, К. Кнебель (р. 1932) — .мастер городского пейзажа.

Современная графика ГДР, наследующая замечательные традиции немецких мастеров от Гольбейна и Дюрера до К. Кольвиц, представляет особую страницу в истории нового немецкого искусства. Страница этой истории заполнена сегодня именами мастеров, чье творчество известно и признано далеко за пределами Германии. Графика ГДР никогда не отставала от жизни. Основные тенденции ее развития, достижения и противоречия выступали острее, чем в других видах искусства. Среди большого количества ее мастеров мы имеем возможность выделить лишь некоторые имена. Это прежде всего мастера старших поколений: Макс Швиммер (1895 — 1960), Йозеф Хегенбарт (1884 — 1962) — блестящие иллюстраторы Шекспира, Гёте. Гейне, Сервантеса, Гоголя; Ганс Тео Рихтер (р. 1902), тонкий рисовальщик, автор психологических, островыразительных, насыщенных философским содержанием человеческих образов; Джон Хартфильд (р. 1891) — создатель антимилитаристского, острополитического фотомонтажного плаката.



Г.Грундиг. Жертвам фашизма. 1946 — 1949 гг. Дрезден, Картинная галлерея, отделение новых мастеров в Пильнице

илл. 224 а



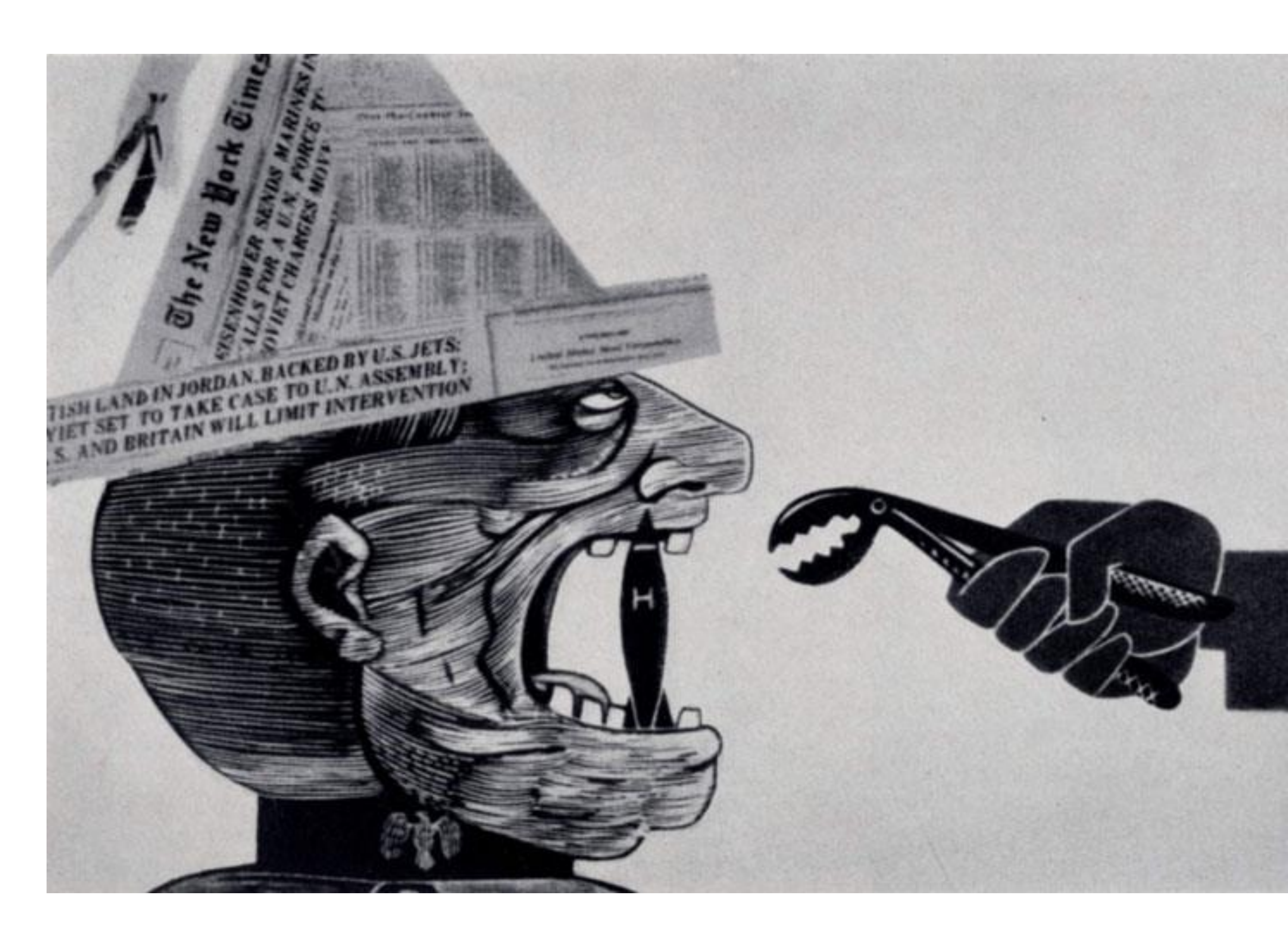
Л. Грундиг. Трое в бригаде. Рисунок. Тушь, кисть. 1961 г

илл. 224 б

Графиком, посвятившим свою жизнь и творчество антифашистской борьбе и известным далеко за пределами родины, является Леа Грундиг (р. 1906). Большое влияние на ее творчество оказала Кете Кольвиц. С установлением фашистского режима Л. Грундиг и ее муж Г. Грундиг перешли на нелегальное положение. После ареста Леа Грундиг удалось эмигрировать. В эмиграции художница создает выразительные

рисунки, направленные против нацизма. Возвратившись в 1949 г. на родину, художница работает над созданием образов передовых людей новой Германии, продолжает работать над антивоенной темой. Таковы графические циклы «Борьба против атомной смерти» (1958), «Глобке» (1963), «Уголь и сталь для мира» (1951) и др. Под влиянием новой действительности Л. Грундиг отходит от традиций экспрессионизма; ее работы, посвященные современности, отличаются ясностью композиционных построений, строгостью рисунка, лаконизмом выражения.

Талантливым художником, автором гравюр, литографий, а также монументальных росписей является Арно Мор (р. 1910). Он создает портреты представителей интеллигенции и рабочих, замечательные правдивой обрисовкой характеров (портрет Г. Манна, 1950; «Рабочий с гвоздикой», 1957), жанровые сценки из повседневной жизни людей, полные добродушного юмора и острой наблюдательности. Известной монументальной росписью Мора является «Земельная реформа» (1956 — 1958) в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства в Вейсензе (Берлин).



В. Клемке. Плакат из серии «Миру — мир». 1958 г

илл. 222 б

Правдивым летописцем современной борьбы народов за свободу и общественный прогресс выступает замечательный рисовальщик К. Циммерман (р. 1913). Его карандашу принадлежат сотни динамичных по стилю рисунков борцов за свободу Испании, Франции, Советского Союза, Германии, Кубы. Он создал серии рисунков о рабочих ГДР, проиллюстрировал десятки книг современных писателей. Крупным графиком-пейзажистом является художник старшего поколения Г. Тухольски (р. 1896), посвятивший свое творчество отображению жизни рыбацких поселков, красоте заливов, причалов, баркасов. Видными современными графиками являются также художники книги, иллюстраторы и

мастера плаката В. Клемке (р. 1917), А. Каир (р. 1918), К. Виткугель (р. 1910), мастер политической сатиры А. Байер-Ред (р. 1902), Э. Яздзевский (р. 1907) и другие. На рубеже 50 — 60-х гг. немецкое графическое искусство пополнилось новыми именами талантливых молодых художников. Это А. Мюнх, М. Хейслер, Г. Кеттнер, Э. Ройтер.



К.Виткугель. Чтобы матери никогда больше не оплакивали своих сыновей. Плакат. 1958 г

илл. 222 а

В их реалистических произведениях находит отражение многогранная прошлая и современная жизнь народа. Графика ГДР насыщена пафосом героической борьбы за мир и прогресс, пафосом страсти, гнева, разящей сатиры и доброй улыбки. Ее отличительная особенность — точное, по

преимуществу островыразительное истолкование идеи, глубокое понимание вопросов общественной жизни и ее развития. Реалистическое искусство Германской Демократической Республики идет в ногу со строительством социализма в ГДР и в лучших своих образцах опережает время, заглядывает в завтрашний день жизни немецкого народа. Это искусство стоит на позициях гуманизма и обладает многогранным выразительным языком художественных форм. Оно оказывает поддержку прогрессивным силам Западной Германии в их борьбе против милитаризма, за миролюбивую Германию.

* * *

Немецкий народ дорого заплатил за безумную политику фашизма. В Берлине, Дрездене и других городах погибли или были повреждены сотни выдающихся памятников готики, барокко, классицизма — величайшие создания человеческого мастерства и таланта, были разрушены древние улицы и площади с их парадными ансамблями дворцов, кварталы жилых районов (*В Берлине полностью погибла половина всех сооружений, другая была повреждена; в Дрездене из двухсот двадцати тысяч городских зданий за одну ночь 13 февраля 1945 г. англо-американская авиация уничтожила полностью восемьдесят тысяч.*).

В первые годы после войны в советской зоне оккупации с помощью Советской Армии осуществлялись работы по ликвидации тяжелых последствий разрушений. Производилась расчистка городов от развалин, восстанавливались системы городского коммунального хозяйства, ремонтировались поврежденные здания. Немецкие архитекторы приступили к разработке проектов строительства новых центров для крупнейших городов — Берлина, Лейпцига, Дрездена, Магдебурга. Ростока.

Осуществление широкой программы строительства (прежде всего промышленных предприятий) началось с образованием ГДР. Тяжелые последствия военной катастрофы удалось во многом преодолеть в процессе выполнения двухлетнего плана (1949 — 1950). В это время в основном была проведена

национализация строительных предприятий. В сентябре 1950 г. правительство и народная палата ГДР приняли «Закон о строительстве городов в ГДР и столицы Германии Берлина».

Реконструкция центра Берлина, по причине целого ряда сохранившихся старых зданий и образовавшихся между ними пустырей, представлялась сложным делом. Она началась с комплексной застройки двухкилометрового участка Карл-Маркс-Алле (1952 — 1954). Планирование и строительство первой центральной аллеи города поставили перед немецкими архитекторами проблему социалистического градостроительства, однако первый опыт в этом плане в целом оказался неудовлетворительным. Архитекторы Г. Хензельман (р. 1905), Р. Паулик (р. 1903;, Х. Хопп (р. 1890) и другие, воспитывавшиеся на традициях немецкого функционализма, стремились освободиться от скученности застройки, дать центральной магистрали много света, солнца, воздуха. Но, несмотря на цельность архитектурной композиции, в ее сооружениях проявилось увлечение репрезентативными задачами, неоправданным декорированием фасадов. Недостатки были и в самой планировке (периметральная застройка прилегающих к магистрали территорий, недостаточное внимание к организации внутриквартального пространства). Кроме того, строительство зданий шло медленными темпами.

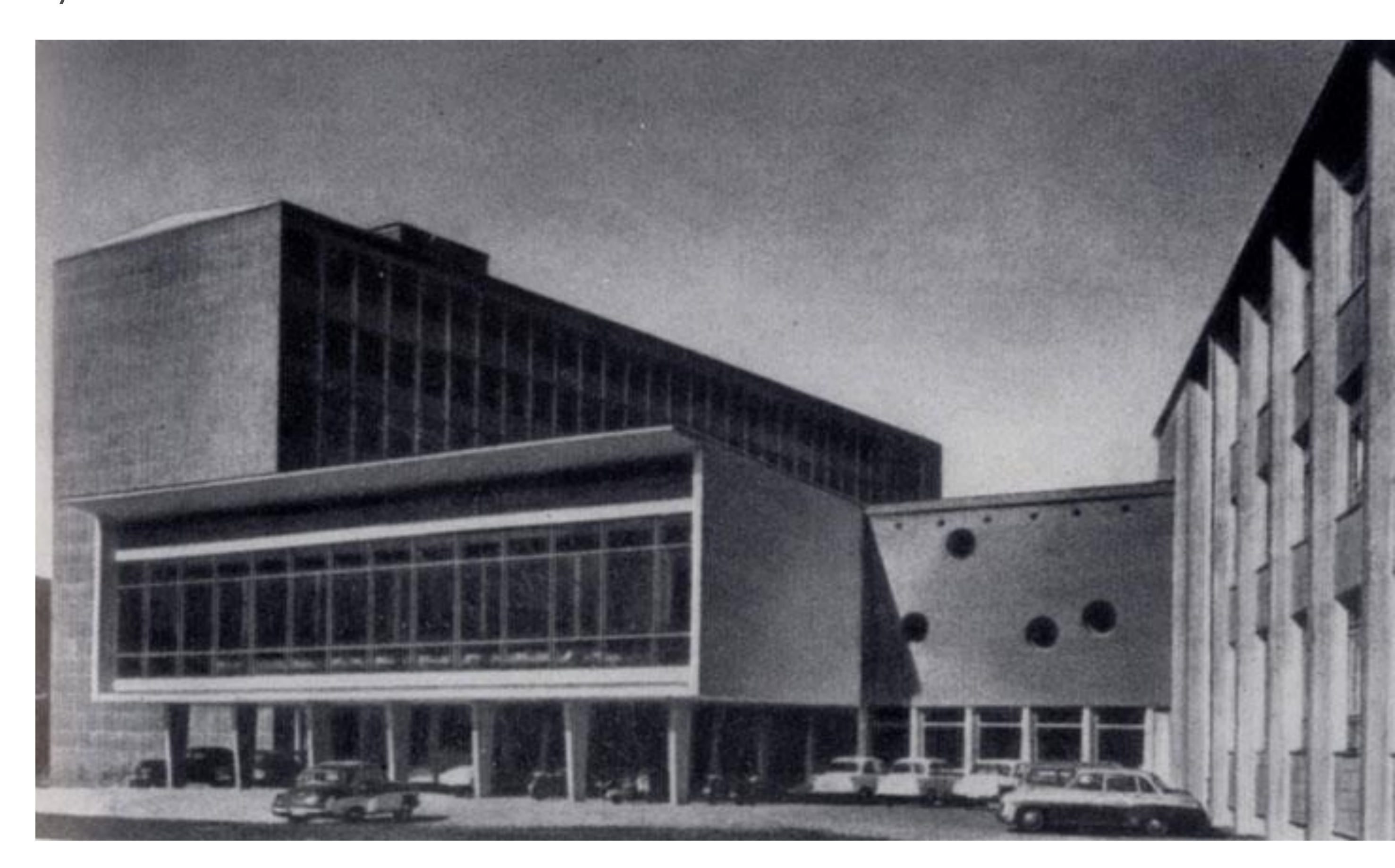
К этому же периоду относятся такие значительные архитектурные сооружения, как физиологический и фармакологический институты университета Карла Маркса в Лейпциге (1951 — 1954; архитекторы Х. И. Бах, Х. Раушенбах и другие), новая Лейпцигская опера (1956 — 1960); архитекторы К. Хеммерлинг, К. Ниераде), Универсальный магазин в Дрездене на площади Альтмаркт (1954 — 1956; архитектор А. Кюнцер); центральная улица Лангештрассе в Ростоке (1954 — 1956; архитекторы Г. Дюстерхефт, И. Нетер и другие), Институт социалистического сельского хозяйства в Шверине (1954; архитектор Ф. Шимер); Центральная площадь в Магдебурге (1954; архитекторы Э. Хинше, И. Крамер), ряд спортивных сооружений, дворцов культуры, стадионов, школ и

т. д. Некоторым из этих сооружений, массивным по формам и тяжеловесным, как, например, здания на Центральной площади в Магдебурге, не хватало простоты. Злоупотребление симметрическими осевыми построениями и архаичными элементами различных стилей в реконструкции ряда центров городов ГДР продолжалось до 1954 — 1955 гг.

Новые принципы социалистического градостроительства в начале 50-х гг. проявились прежде всего в создании новых городов и поселков с системой микрорайонов. Первым таким городом, заложенным в 1950 г., явился Эйзенхюттенштадт. Правда, в его композиции еще господствовал принцип периметральной фасадной застройки, недостаточно внимания уделялось организующей силе центров с сетью учреждений культурно-бытового обслуживания.

С 1955 — 1956 гг. в ГДР расширяется строительство жилых районов, здании общественного типа, наступают изменения в методах строительства. Архитекторы и строители исходят из требований создания лучших условий для жизни людей в социалистическом обществе. В этот период происходит быстрое внедрение в практику индустриальных методов строительства, осуществляется активный переход к типовому проектированию, внедряются новые методы отделки поверхностей современными материалами. В теории утверждается направление, основанное на понимании многосторонней природы архитектуры, исключающее канонизацию каких-то одних приемов и позволяющее добиваться выразительных конструктивных и объёмно-пространственных решений. Первостепенное значение приобретают вопросы тектоники крупноблочных, крупнопанельных зданий, художественная выразительность типовой застройки, организация микрорайонов. Архитекторы работают над созданием единого взаимосвязанного городского организма, стремятся к ритмичному размещению и сочетанию зданий разных типов в обширных пространственных построениях, к выделению ансамблей, имеющих общественное значение.

В проектировании и застройке новых городов и микрорайонов, например во втором социалистическом городе ГДР Хойерсверде (первый проект — 1955 г., второй проект — 1959 г.). в микрорайонах около Грейфсвальда (проект 1958 г.) архитекторы отказались от принципа периметральной фасадной застройки. Это позволило полнее учесть функциональные требования, достичь более высоких художественных решений. Проекты основаны на принципе двусторонней строчной застройки. Микрорайоны сгруппированы вокруг центров и связаны между собой зелеными насаждениями. Пространственная композиция обеспечивает хорошие подходы к общественным зданиям и магазинам, спортивные залы, детские учреждения изолированы от магистралей, выделены садово-парковые участки.



А. Вагнер, К. Витлингер, Г.Зейдель. Машиностроительный институт в Карл-Маркс-Штадте. 1956 г

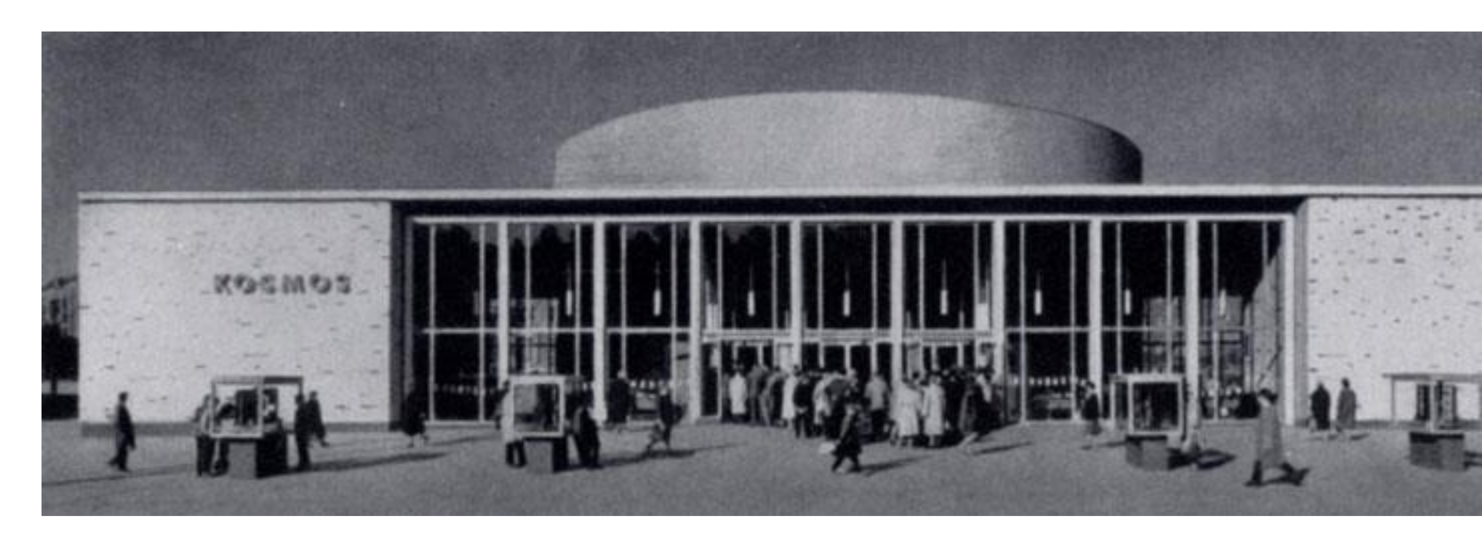
илл. 217 б

Многочисленные объекты жилищного строительства и зданий общественного типа в Берлине (районы Кёпеник, Фридрихсхаген, Карлхорст), в Дрездене (Борсберг-штрассе), в округе Гера (Бад-Бланкенбург, Лобенштейне), в округе Котбус, в Карл-Маркс-Штадте, Магдебурге и т. д. показывают, что архитекторы ГДР, применяя разнообразные типовые проекты, достигают значительной архитектурной выразительности. Они стремятся сочетать функциональное существо сооружения с его тектоникой. Так, наиболее удачные фасады домов, построенных из крупных блоков (четырех-пятиэтажные), отличаются ясным выделением несущих простенков и лежащих на них блоков перемычек. Модульность членений нередко подчеркнута цветом, швы выявляют конструкцию здания, плоскости оживлены ритмикой балконов, лоджий, эркеров, которые пришли на смену пилястрам, колоннам, портикам начала 50-х гг., широко применяется полихромия. Для многих зданий общественного назначения, построенных по типовым проектам, — школ, институтов, поликлиник, домов культуры — характерно свободное асимметричное сочетание объемов. Словом, в зависимости от назначения здания и конкретной ситуации архитекторы ГДР создают функционально оправданную, разнообразную и выразительную застройку.

С наибольшей ясностью новые архитектурные принципы социалистического градостроительства проявились в полной реконструкции центра Берлина — площади Маркс-Энгельс-плац, Унтер-ден-Линден, Алсксандерплац, с выходом на нее Карл-Маркс-Алле, Либкнехтштрассе и других прилегающих районов.

Первым шагом в строительстве центра Берлина на новом этапе явилось соединение второго участка (протяженность 700 м) Карл-Маркс-Алле с Александер-плац — важнейшим торговым и транспортным узлом, крупным звеном в ансамбле Большого Берлина. Авторы инженер-конструктор В. Дучке, архитектор Э. Коллейн (проект 1959 г.) выдвинули впереди

фронта десятиэтажных жилых домов магазины, кафе, кинотеатры и другие невысокие общественные здания и расположили их против интервалов в жилой застройке. Планировка отличается логичностью. Она отвечает характеру улицы в большом городе, обеспечивает хорошую проветриваемость, доступ света, изоляцию от пыли и шума. Контрастное сочетание различных объемов зданий оживляет магистраль, делает выразительным ее общий архитектурный облик. Основная застройка осуществлена современными методами из крупнопанельных, крупноблочных и других сборных типовых элементов. Простые членения подчеркивают конструктивную особенность зданий, во внешнем и внутреннем убранстве широко применены цветные плитки стеклопластиков, полосы алюминия, полимерные материалы. Широкие плоскости стекла раскрывают интерьеры зданий, объединяют внешнее и внутреннее пространство, придают городу светлый, жизнерадостный вид.



И. Кайзер, Г.Кунерт, Д.Фогель. Кинотеатр «Космос» в Берлине. 1960 — 1962 гг

илл. 216 а



Застройка Карл-Маркс-Алле в Берлине. 1960 — 1964 гг

илл. 217 а

Современными по форме сооружениями на Карл-Маркс-Алле, целесообразными по конструкции и оригинальными по оформлению, явились кинотеатры «Космос» (1960 — 1962; архитекторы И. Кайзер, Г. Кунерт, инженер Д. Фогель).

«Интернационал» (1961 — 1964; архитектор И. Кайзер, инженер Г. Ауст и другие), ресторан «Москва» (1960 — 1964; проект И. Кайзера и других). Кинотеатр «Космос» расположен против интервала между двумя многоэтажными жилыми домами. Его фойе с большими плоскостями стекла, как бы опоясывающее зрительный зал, ориентировано на центральную магистраль. Наружные стены облицованы белыми силикатными глазурованными плитками с желтыми, голубыми, черными, красными включениями. Зал отделан волнистыми профилированными панелями из перфорированного винодура, кресла светлые с никелированным каркасом, пол покрыт черным поли-винилхлоридом с серыми дорожками, стены в фойе выкрашены в разные спокойные полутона. Кинотеатр привлекает легкостью, изяществом и простотой отделки.



Г. Хензельман и др. Дом учителя в Берлине. Закончен в 1964 г.

илл. 216 б

В 1964 г. ЦК СЕПГ и Президиум Совета министров ГДР приняли постановление о дальнейшей застройке центра Берлина. Его центральной осью являются Бранденбургские ворота — улица Унтер-ден-Линден — Маркс-Энгельс-плац — Рат-хаусштрассе и Либкнехтштрассе — Александерплац — Карл-Маркс-Алле. Окончание реконструкции центра Берлина предусматривается в 1970 г. В 1964 — 1965 гг. на Унтер-ден-Линден закончено строительство зданий ЭКСПОРТНОГО общества, Министерства народного образования, Венгерского посольства, Гостиничного комплекса (главный проект — Народное предприятие УЕВ Берлин-проект); Государственного совета на Маркс-Энгельс-плац, Дома учителя на Александерплац (проект Г. Хензель-мана и других) с концертным залом, библиотекой, читальным залом, рестораном, кафе, помещениями для кружков и собраний. Закончена реконструкция ряда станций городской железной дороги, как Александерплац и Фридрихштрассе. Центром Берлина явится площадь Маркс-Энгельс-плац с важнейшими государственными и партийными учреждениями. Ее ядром будет здание парламента — место совещаний народных представителей, с памятником, почетной трибуной. Большая роль как торговому и общественному центру отводится главной площади Александерплац (проект 1964 г. И. Нетера, П. Швайцера и других).

В целом для новой планировки центра характерны простор, разнообразная взаимосвязь между новыми и старыми архитектурными сооружениями, обширными площадями и магистралями, водными бассейнами и общественными парками.

Широкое применение в архитектуре ГДР находит монументально-декоративное искусство — мозаичные панно, росписи, витражи на темы из современной жизни немецкого народа и его истории. В этой области искусства выступают Б. Хеллер, А. Мор, К. Э. Мюллер, В. Вомака, В. Шмид, В. Тюбке. Известную роль в архитектуре имеет также применение «оформленной стали» как элемента современного строительства. В этом случае она выходит за пределы только

целесообразности. Крупным представителем этого вида искусства является Фриц Кюн (р. 1910).

В жилищном строительстве крупных городов наблюдается стремление к много-этажности и к более обширным, открытым площадям. Квартиры имеют все виды современного инженерного благоустройства. Широко используется прием изоляции жилых домов от оживленных улиц.

В своем творчестве архитекторы ГДР исходят из того положения, что типовой проект, являясь основой социалистической архитектуры, в высокой степени обязан давать не только полное решение функциональных, технических, технологических, экономических, но и художественных задач.

В промышленном строительстве на основе использования опыта функционализма и современных достижений широкое применение нашла разработка новых конструкций, и прежде всего легких и прочных безопорных покрытий — параболических железобетонных оболочек, тонкостенных волнистых и скорлупчатых сводов. Крупнейшие сооружения, как углеобогатительный комбинат «Шварце пумпе» в Хойерсверде (1956 — 1958; инженер Г. Шмидт и другие), машиностроительный завод «Германия» (1952; инженер Р. Моргенштерн и другие) в Карл-Маркс-Штадте, характеризуются высоким уровнем функциональных, конструктивно-технических решений и удачным архитектурным обликом.

В сельской архитектуре в связи с переходом к коллективному ведению сельского хозяйства идет широкое строительство жилых домов, клубов, машинно-тракторных станций, ферм, складских помещений. Архитекторы создают по преимуществу одноэтажные индивидуальные или спаренные жилые дома в три-четыре комнаты на семью, с мансардой. В крупных хозяйствах строятся и двух-трехэтажные дома. Сельскую архитектуру отличают свобода планировки, мастерство увязывания с природным окружением, тщательность выполнения и отделки.

Искусство Польши

Л. Уразова (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Рубеж 19 — 20 вв. в искусстве Польши — это время возникновения новых веяний, связанных с идеологией народа, боровшегося за свою национальную свободу и политическую независимость. В польской литературе, в архитектуре, живописи, графике и скульптуре основной лейтмотив — создание народного стиля. Эта идея впервые была высказана как программа Яном Матейкой. Поиски прославленного художника были продолжены его учеником Станиславом Выспянским. Поэт, художник, драматург, режиссер — весь свой многогранный талант он отдал делу создания народного стиля. Теоретическое обоснование этот новый стиль в искусстве получил в трудах художника и критика Станислава Виткевича.



К. Дуниковский. Дуновение. Кованая медь. 1900 г

илл. 232 б

В конце 19 — начале 20 в. появляется целый ряд молодых талантливых мастеров, которые ищут новых путей в скульптуре (Г. Куна, А. ЗамоЁский, Э. Виттиг, Я. Щепковский). К этому поколению принадлежал и Ксаверий Дуниковский (1875 — 1964). С его именем связано формирование современной польской скульптуры. Начав как мастер психологических портретов, Дуниковский создает целый ряд символических скульптур, в том числе «Материнство» (позолоченное дерево, 1900), скульптуры «Дуновение» (кованая медь, 1901) и «Фатум» (1901). В них впервые выявились новые черты: тяготение к большим, широким плоскостям, к геометрическим формам, к обобщенным, весомым и монолитным массам, к четкому ритму скованного внутренним напряжением силуэта. Так формируется принцип противопоставления объема — плоскости, силуэта — тяжелой массе, принцип соподчинения всех частей скульптуры единому архитектоническому началу. В 10-е гг. 20 в. в творчестве Дуниковского появляются декоративность, стилизация, пришедшие на смену ранним импрессионистическим и символическим скульптурам и воплотившиеся в цикле «Вавельских голов» (1925 — 1929).

Идеи Дуниковского и Щелковского развивал в живописи Фелициан Коварский (1890 — 1948). В области монументально-декоративной живописи Коварский стал продолжателем традиций, завещанных Матейкой и Выспянским. При всем разнообразии творчество этих мастеров объединяло стремление к возрождению монументального искусства на народной основе, искусства, проникнутого передовыми идеязш своего времени, понятного народу. Коварский одним из первых среди польских художников 30-х гг. стал разрабатывать проблему синтеза архитектуры и живописи. Он мечтал о том времени, когда живопись выйдет из тесных мастерских на улицы, вокзалы и площади Польши, когда искусство станет достоянием масс. Принципиально иные задачи ставили в своем творчестве художники «Комитета Парижского» — так называемые каписты, ученики и

последователи Ю. Панкевича — крупнейшего представителя импрессионизма в польской живописи. Самые талантливые из капистов, такие, как Ян Цибис (р. 1897), Зигмунт Валишевский (1897 — 1936), Ганна Рудзка-Цибисова, работали над вопросами колорита, внеся своим красочным, словно пронизанным солнечным светом искусством вклад в художественную культуру Польши. Близок к капистам по живописным поискам Эугениуш Эйбиш (р. 1898).

Общий кризис буржуазной культуры нашел выражение в том, что многие художники отвергли реализм 19 в. как искусство, якобы не затрагивающее глубин жизни. В 20-е гг. возникают художественные группировки, в том числе группировка «Формнсты», приверженцы которой отбросили традиционное понимание перспективы, отошли от передачи световоздушной среды, сосредоточив все свое внимание на вопросах формы, проблемах взаимоотношения плоскостей, объемов и масс, стремясь выявить конструктивность предметов окружающего их мира. Ведущими художниками этого направления были Титус Чижевский (1885 — 1945) и Збиг-нев Пронашко (1885 — 1958). Помимо формистов существовала группировка «Блок», объединявшая абстракционистов, таких, как В. Стшеминский, Г. Стажевский, Т. Кантор, М. Ярема, которые абсолютизировали принципы конструктивности н архитектоники и отошли от реализма.

По сравнению с живописью в графике сильнее ощущались реалистические тенденции. Крупнейшим графиком межвоенного двадцатилетия был Владислав Скочиляс (1883 — 1934). Его гравюры на дереве, построенные на контрасте черного и белого, ритмических повторах линий и плоскостей, великолепно передают характер суровых и мужественных горцев, их быт, мало чем отличающийся от быта средневековых крестьян. Недаром в своих новаторских поисках выразительности фактуры ксилографии Скочиляс использовал традиции средневековой крестьянской гравюры. Скочиляс оказал огромное влияние на дальнейшее развитие польской графики.

Начинания талантливого мастера были продолжены его учениками. Среди них первым надо назвать Тадеуша Кулисевича (р. 1899). В серии гравюр «Шлембарк» (1930 — 1934) он показал образы крестьян старой, панской Польши, придавленных постоянной нуждой, забитых н невежественных. Такова его «Женщина с четками». Тяжелым, гнетущим чувством веет от графических листов «Шлембар-ка» — гневного обвинительного докузшнта против буржуазно-помещичьей Польши, сметенной второй мировой войной.



Т. Кулисевич. Женщина с четками. Из серии «Шлембарк».
Гравюра на дереве. 1930 г.

илл. 237 а

Год 1944-й вошел в историю Польши как год ее возрождения. В условиях демократического обновления страны после установления народной власти искусство становится достоянием широких народных масс. Перед нищей, отсталой Польшей социализм открыл грандиозные горизонты будущего. Развитие изобразительного искусства, так же как и бурное развитие кинематографии и литературы, было признаком той культурной революции, которая как программа стояла на повестке дня социальных преобразований в стране.

Как это бывает в периоды становления нового общества, на первый план выдвигаются те виды изобразительного искусства, которые действенны и оперативны, которые шагают в ногу с сегодняшним днем страны, чутко реагируя на политические события внутренней и международной жизни. В Польше в первые годы народной власти таким ведущим видом изобразительного искусства становится графика, политическая сатира, плакат.

Характеризуя в общих чертах путь искусства за минувшее двадцатилетие, можно выделить два этапа в его сложном и противоречивом развитии. Первый период (с 1945 по 1955 г.) был временем подъема реалистического направления, для которого после установления народного строя возникли благоприятные условия, продиктованные самой жизнью, вовлечением в культурное строительство широких народных масс, впервые приобщившихся к искусству. Таким образом были созданы предпосылки для развития социалистического реализма. Однако это понятие в самой художественной практике иногда превратно истолковывалось: за реалистические произведения часто выдавались работы серые и безликие, лишенные индивидуального почерка. Живучесть формалистических тенденций, возникших еще в 20-е гг., — с одной стороны, политика администрирования в деле руководства искусством, — с другой, все это привело к перелому 1955 г. Преодоление иллюстративно-упрощенных форм реализма сопровождалось возрождением и нарастанием

формалистических направлений в искусстве. С наибольшей силой эти тенденции проявились в живописи. Но в целом последнее десятилетие отнюдь нельзя рассматривать как время упадка. На фоне развития всех видов художественной культуры кризис, переживаемый изобразительным искусством, выглядел как естественная болезнь роста, связанная с поисками новых художественных средств, способных выразить многообразие форм жизни современного человека. Там же, где позиции новаторского реализма были крепки: в плакате, графике, — там влияние абстракционизма и других формалистических направлений было менее ощутимо.

Развитие плаката в Польше, как и в ряде других социалистических стран, например в Чехословакии, началось еще в довоенный период. После установления народной власти Польская объединенная рабочая партия уделяет плакату большое внимание. Недаром в 1952 г. по указанию ЦК ПОРП было создано самое крупное в Польше издательство — ВАГ (Художественно-графическое издательство) — для выпуска политических плакатов. Важно отметить, что политические плакаты в Польше, тиражи которых достигают от сорока до ста тысяч и издаются порой в два-три дня, не продаются в книжных киосках и магазинах, а распространяются по всей стране через партийные органы воеводств и повятов (районов).



Т.Трепковский. СССР. Плакат. 1954 г

илл. 230 а



Т.Трепковский. «Нет!» Плакат. 1952 г

илл. 230 б

Начало расцвета польского плаката относится к середине 50-х гг. У его колыбели стояли такие прославленные мастера, как Т. Гроновский (р. 1895), Э. Липинский Ср. 1908), Т. Трепковский (1914 — 1954) (плакаты «СССР», 1954; «Нет!», 1952), Г. Томашевский (р. 1914), Ю. Мрощак (р. 1910) и многие другие представители старшего поколения плакатистов. Обобщенные лаконичные символы, которые вызывают в памяти зрителя нужные ассоциации, локальный цвет, отличающийся силой и звучностью красок, несущий большую смысловую нагрузку, выразительный шрифт, связанный с общим образным решением плаката, — вот наиболее характерные черты их творчества, ставшие специфической особенностью польского послевоенного плаката. Эти традиции творчески переосмысливаются новой сменой. Постоянный приток свежих сил — одна из причин юности польского плаката.

За последние годы в плакат пришли молодые талантливые выпускники Варшавской и Краковской академий художеств, принеся с собой смелость дерзаний, юношеский пафос исканий нового. Новые имена — это тоже характерный штрих. Вчерашние студенты — Рослав Шайбо, Станислав и Иоланта Загурские, Роман Цес-левич, Вальдемар Свежий — сегодня известные всей Польше плакатисты.

Старые темы, лозунги многолетней давности, например: «Да здравствует! Мая!» — приобретают свежие краски, как бы рождаются заново, когда плакатисты облекают их в новые формы. Тонкий нюанс, неожиданная находка, умелое обыгрывание деталей используются при создании нового зрительного образа. Интересен в этом отношении плакат Р. Шайбо (р. 1933) «Первое мая — праздник людей труда всего мира» (1961). В синем космическом пространстве плывет земной шар, покрытый вместо меридианов и параллелей веселой зеленью мая, расцветающей, как яркими маками, кумачом первомайских флагов. На плакате не изображены «люди труда всего мира» — это провозглашает лозунг. Сопоставляя надпись с символическим изображением земного

шара, художник создает образ весеннего праздника, его радостно встречает весь мир.

С именами молодых связан расцвет фотографического плаката, который за последние годы все решительнее заявляет о своем праве на существование. И символично, что в 1960 г., когда в Варшаве в связи с 90-летием со дня рождения В. И. Ленина был устроен конкурс на лучший плакат, первую премию получили Р. Шайбо, Иоланта (р. 1933) и Станислав (р. 1933; Загурские за плакат «Ленин. 1870 — 1960». На фоне передовой статьи газеты «Правда» со снимком оборотной стороны Луны крупным планом дана фотография Ленина — кадр из документального фильма. Вождь обращается с пламенной речью к народу. Глядя на плакат, невольно вспоминаешь Маяковского: «Землю всю охватывая разом, видел то, что временем сокрыто». Вверху плаката сквозь строчки типографского набора просвечивают пять красных букв: «Ленин». Этот плакат пронизан дыханием современности. Оно заключено в caiMofl его образной структуре: в динамике сопоставлений, в расчете на острое ассоциативное восприятие, в котором находит отражение видение мира современным человеком. Фотографический плакат таит в себе большие возможности: неожиданное сопоставление документальной фотографии с лаконичными символическими изображениями рождает яркий образ, будь то антивоенный плакат Р. Цеслевича «Забыли?» (1961) или посвященный мирному труду плакат Г. Хилыпера «1000 школ к тысячелетию Польши» (1958).

Экспрессия символа придает особую выразительность плакату, является одной из характернейших его черт. Многие плакатисты используют многозначность символа, скрытый подтекст каждой буквы, цифры, жеста. Символы в политических плакатах, проникнутые пафосом патриотических идей, получают монументальное звучание. Таков широко известный плакат 3- Янушевского (р. 1929) «ППР» (1962).

На красную кирпичную стену падает тень подпольщика, пишущего на стене мелом ПНР (Польская рабочая партия).

Сочетание белого и красного цветов, цифры 1942 — 1962 — двадцатилетний героический путь, пройденный партией, — все красноречиво, все полно внутренней логики, все бьет в цель. Тень подпольщика со сжатой в кулак рукой (интернациональный жест «Рот Фронт») — ассоциируется с героической гибелью коммунистов, идущих на расстрел, когда потемневшие от пожарищ стены обагрялись кровью лучших сынов партии. Образное содержание плаката усилено красным цветом. Он является своего рода импульсом, заставляющим «работать» воображение зрителя по заданной Янушевским программе, вызывая поток ассоциаций с красной кирпичной стеной, с красным заревом кровавых лет войны.

Одной из специфических черт польского плаката является умелое использование надписей. Лаконичные надписи, иногда состоящие из нескольких букв, и изображение взаимно дополняют друг друга. Любопытны в этом плане неустанные поиски талантливейшего мастера Ежи Сроковского (р. 1910). Шрифт в его плакатах очень своеобразен. Надписи появляются в самых неожиданных местах. Они украшают веер (театральный плакат «Тоска», 1953), маски (киноплакат «Ночь в Венеции», 1954). Послушные прихотливой воле художника, строчки выстраиваются рядом, образуя шляпу и галстук-бабочку (киноплакат «День без лжи», 1954), ложатся затейливым кружевным узором на перчатку (киноплакат «Три мушкетера», 1955).

Польскому плакату присуще еще одно качество — он декоративен. Это свое качество он унаследовал от народного искусства. Расписная керамика и пестрые полосатые «пасячники» (домотканые дорожки) щедро наделяют плакат ярким нарядом красок; кружева и «выцинанки» (вырезки из бумаги) дарят плакату свое затейливое узорочье.



Ю. Мрощак. Мир. Плакат к III Польскому конгрессу мира. 1955 г

илл. 231 а

Декоративность свойственна плакатам прославленного мастера Юзефа Мро-щака, представителя старшего поколения плакатистов. Он начал еще в 1937 г. Но подлинный расцвет его творчества — 50 — 60-е гг. Мрощак любит цветы (плакат «Мир», 1955). Они придают плакатам Мрощака живописность и поэтичность, вносят оттенок лиризма. Цветы как поэтическая метафора — этот прием часто используется плакатистом. Вот один из плакатов: «Да здравствует и процветает Народная Польша!» (1960). В центре — огромный красный мак и белая ромашка. Они ассоциируются у зрителя с лугом в красочном уборе, с просторами родной земли, пахнущей летним зноем. Темно-синий фон, на котором сияют мак и ромашка, пересекают лиловые тени металлических конструкций: Польша строится.



Ю. Мрощак. Да здравствует и процветает народная Польша!
Плакат. 1960 г

илл. 231 б

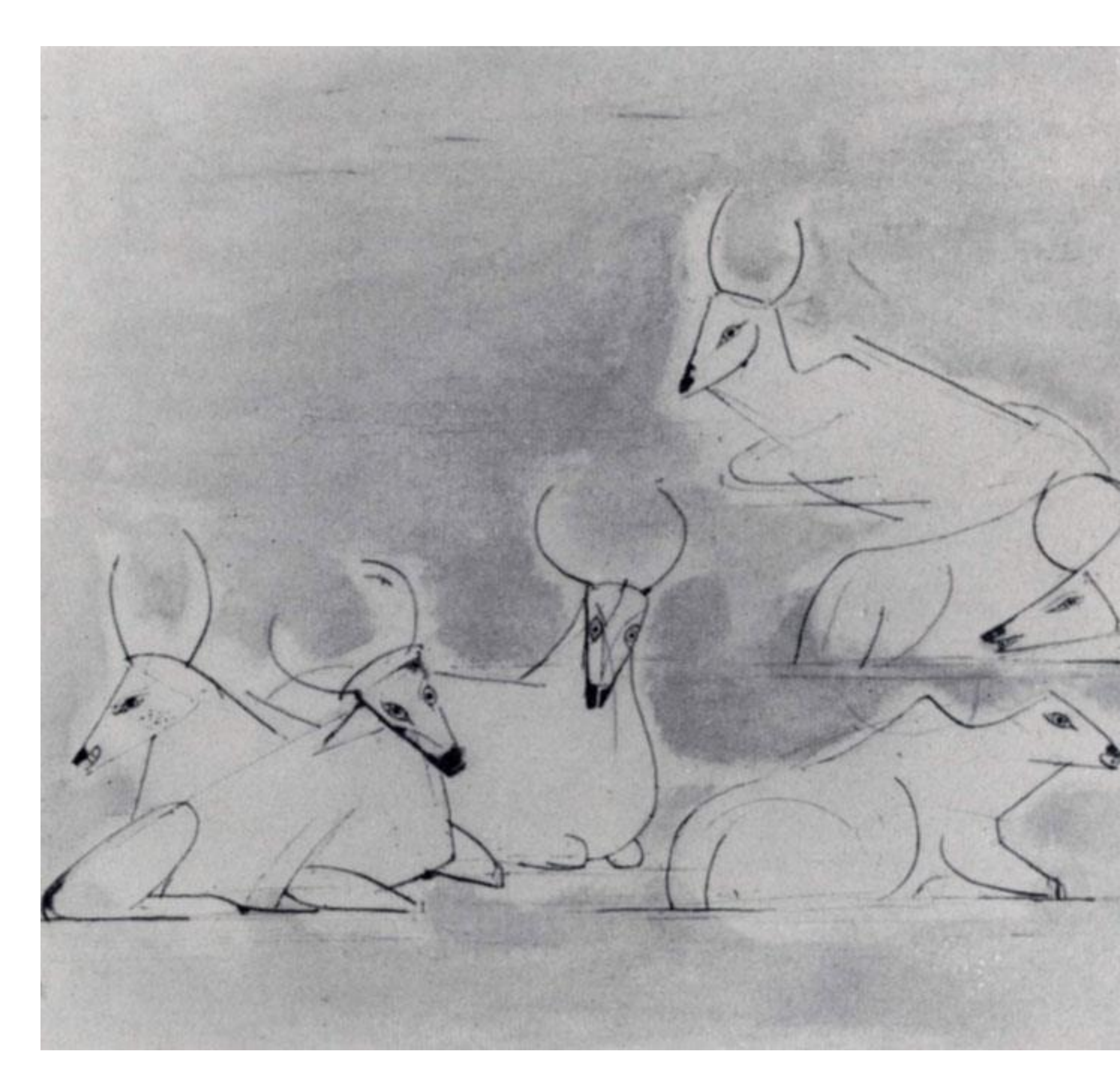
Связь с народным творчеством ощущается в колористической гамме плакатов Вальдемара Свежего (р. 1931). Нельзя без улыбки смотреть на маленький плакат, подымающий большую тему безопасности полета: «Я забыл выпустить шасси» (1960), или на плакат «Никогда в одиночестве» (1961), где тот же беззаботно-веселый герой, но только без шлема, сидя на скамейке, наслаждается музыкой, рекламируя транзисторный приемник. Живописный принцип, лежащий в основе этих плакатов, нашел свое наиболее яркое выражение в прославленном плакате «Мазовше» (1961), где звучные малиновые, желтые, голубые, красные и зеленые цвета переливаются на глухом бархатно-черном фоне.

В плакатах Свежего отражена сложная гамма чувств современного человека — от веселого, подчас иронического смеха до драматизма. Драматическим звучанием проникнуты плакаты, где художник изображает детей, ставших жертвами преступного равнодушия взрослых. Это плакат «Ребенок, с которым мы встречаемся» (1959) — с изображением испуганного мальчугана, чье желтое лицо словно выхвачено из ночи светом фонаря, и антиалкогольный плакат «Ни капли! Вина, пива, водки» (1964). На черном фоне четко вырисовывается белый силуэт школьника, будто застывшего в раздумье возле черной классной доски и напряженно ищущего правильное решение задачи. А цифры после вчерашнего пьяного дебоша отца гак и скачут в его голове: плюс, минус, три, девять, пять. В сатирических плакатах часто фигурирует острая выразительная гипербола, хлесткие и меткие сравнения, карикатура (плакат Р. Цеслевича «Лодыри и лентяи задерживают движение страны», 1961).

За двадцать лет своего существования плакат стал самым популярным видом изобразительного искусства в Польше. И хотя у него есть трудности роста — в некоторых плакатах чувствуются отголоски формалистических исканий, прослеживаются сюрреалистические тенденции (например, в

плакатах краковских мастеров), в целом польский плакат — по-прежнему боевое и острое оружие.

История графики послевоенного времени связана с именами мастеров старшего поколения, такими, как Т. Кулисевич, и с именами молодых, чью юность опалил огонь войны. 1945 г. открывает новую страницу в творчестве Кулисевича. В серии рисунков «Варшава. 1945» (Варшава, Национальный музей) на смену резким контрастам черно-белой гравюры приходит рисунок пером, размывка тушью, сепия. «Варшава. 1945» — потрясающий душу документ ужасов войны. Развалины домов, зияющих проемами окон, груды щебня, и среди хаотического нагромождения каменных обломков, как призрачные видения, встают уличные фонари. Но со временем трагизм раннего «Шлембарка» и цикла «Варшава. 1945» исчезает. В графических листах «Конкарно» (1949) Кулисевич предстает перед зрителем как тонкий лирик, умеющий запечатлеть прелесть морского пейзажа. В начале 50-х гг. Кулисевич вновь возвращается к своей излюбленной теме: Шлембарк и жизнь его обитателей в новой, народной Польше. Поэтичность в сочетании с легким юмором, полное отсутствие бытовизма, сентиментальности, этнографичности в изображении гуральских крестьян, мастерское владение линией, плавной, спокойной, почти классической (рисунок «Кася»; Варшава, Национальный музей) — отличительные черты новой серии «Шлембарк» (1950 — 1954). Примыкает к ней по силе эмоционального воздействия серия «Солдаты мира и революции» (1950 — 1951), в которой обращает на себя внимание портрет пламенного «солдата революции», прозванного еще современниками «железным Феликсом», Ф. Э. Дзержинского.



Т.Кулисевич. Белые животные. Из серии «Индия». Тушь с размывкой. 1956 г. Варшава, Национальный музей

илл. 237 б

После 1955 г. в творчестве Кулисевича появляются экспрессионистические черты. Это цикл рисунков к «Кавказскому меловому кругу» Брехта (1955; Варшава,

Национальный музей), циклы «Индия» (1956) и «Мексика» (1957). В начале 60-х гг. Кулисевич использует сложную смешанную технику, занимаясь изысканиями в области цвета и фактуры. Постепенно принцип живописности вытесняет принцип чисто графический, цвет и пятно сменяют линию и штрих.

Одним из крупнейших наряду с Кулисевичем мастеров графики и рисунка современной Польши, мастеров, чье имя можно поставить рядом с Кулисевичем, является Станислав Давский (р. 1905). Созданные им в конце 40-х — в 50-е гг. портреты Маяковского, Пушкина, цикл женских портретов проникнуты острым чувством современности. В графических листах Давского, выполненных в различной технике (сухая игла, офорт, акватинта), своеобразно переплетаются гротеск, ирония и классическая ясность линии, выдающая стремление автора к гармоническому идеалу.

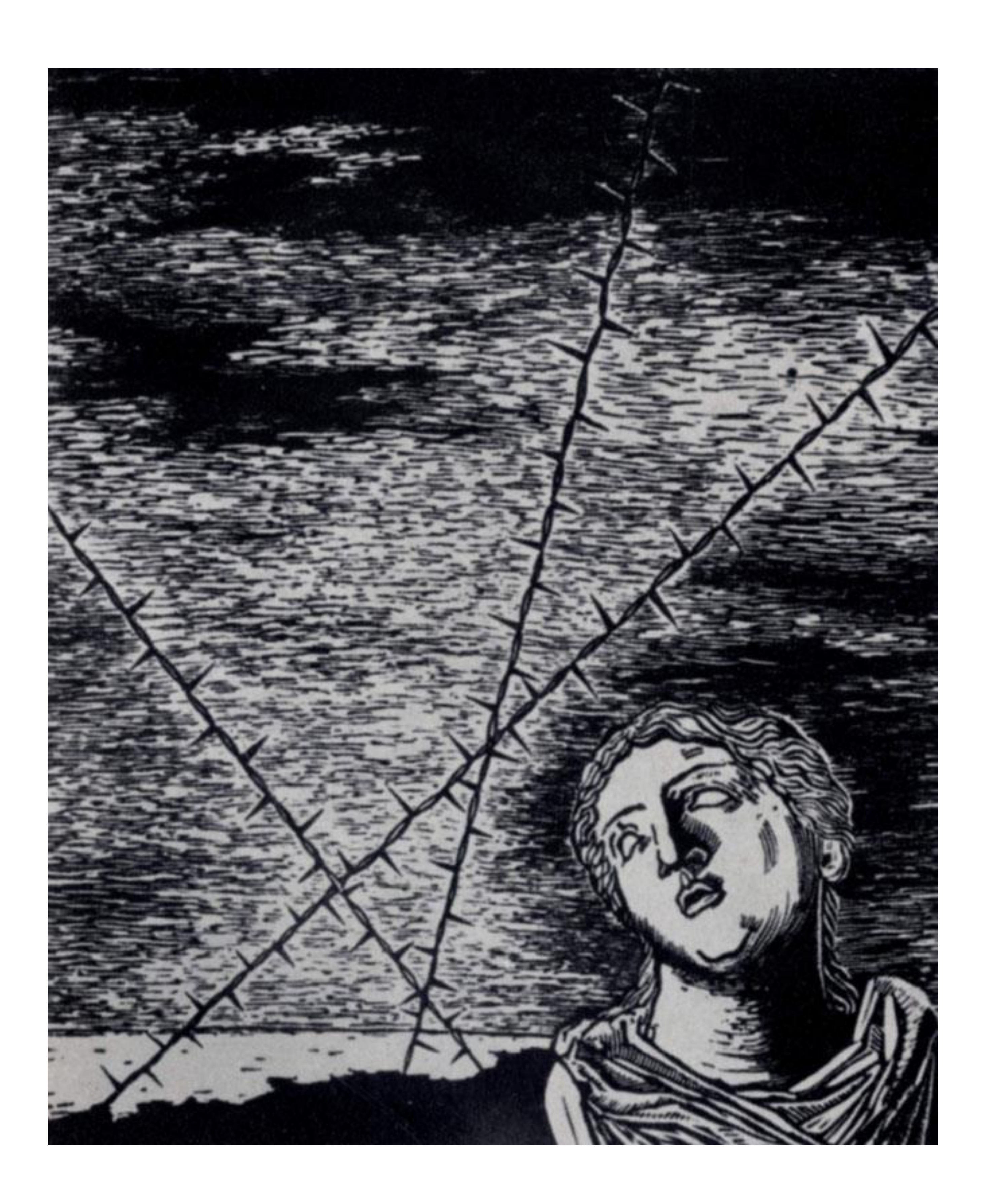


С. Давский. Материнство. Сухая игла. 1948 г

илл. 236 а

Иное звучание в серии литографий В. Боровчика «Битва под Ленине» (1953). Она воспринимается как взволнованный рассказ о мужестве польских солдат в период второй мировой войны. Композиция листов строится по принципу кадра, в чем чувствуется увлечение Боровчика экспериментальным фильмом. Эта черта станет спустя десять лет характерной чертой польской реалистической графики. Лучшим тому подтверждением могут служить графические листы, экспонировавшиеся на тематических выставках последних лет.

На этих выставках преобладали работы, посвященные темам военных лет, периоду оккупации, партизанской борьбе, варшавскому восстанию. Эти работы, выполненные в самых разнообразных техниках, начиная от рисунка тушью и кончая цветной литографией, рассказывают о событиях двадцатилетней давности взволнованно и правдиво. Отличительной чертой графических листов при всей неповторимости манер создавших их мастеров можно считать точно переданную атмосферу суровых лет оккупации. Атмосферу напряженной тишины пустынных варшавских улиц, «взорванную» короткой автоматной очередью эсэсовцев, расстреливающих польских патриотов. Виселицы, казни, расстрелы, смерть участников восстания — вот темы графических листов Э. Боре, М. Вонторского, З. Лютомирского. В центре внимания С. Рассальского — человек. Мыслями о его судьбе и о судьбе эпохи, раздумьями о цивилизации и роли человека в ней проникнуты серии гравюр «Дон-Кихот» и «Две эпохи». Герой Сервантеса в понимании Рассальского — это современный человек, прошедший сквозь испытания тяжелых лет войны. Ее символом служат заграждения из колючей проволоки, массовые убийства в концентрационных лагерях и груды развалин современных городов после бомбардировок. Среди мастеров, чье творчество проникнуто нервным трепетом мыслей и чувств, следует назвать М. Гишпаньску-Нейман, автора нескольких серий гравюр.



С.Рассальский. Ниобея. Из серии «Две эпохи». Гравюра на дереве. 1960-е гг

илл. 236 б

По сравнению с иллюстрацией довоенной Польши книжная иллюстрация последнего двадцатилетия совершила огромный скачок. Социализм, сделавший литературу народным достоянием, широко распахнул двери художественных вузов для подготовки будущих оформителей книг и журналов. Признанньгм мастером книжной иллюстрации считается Ежи Сроковский, автор иллюстраций к книге Януша Корчака «Король Матиуш Первый». Рядом со Сроковским стоят имена таких мастеров книги, как М. Березовская, О. Семашкова, М. Шанцер, Ю. Червиньский, 3. Ленгрен, автор серий карикатур «Профессор Филютек» Я. Станны. Польская карикатура пользуется заслуженной любовью как у самих поляков, так и далеко за пределами Польши, куда она проникает на страницах «Шпилек», «Пшекруя» и других журналов.



Ф.Коварский. Голова еврейки. 1946 г. Варшава, Национальный музей

илл. 239 а

Первые годы народной власти ознаменованы подъемом в области монументальной живописи, тематической картины, портрета. Их развитие было связано с крупнейшими мастерами межвоенного двадцатилетия, такими, как Коварский, Вейс, Пронашко, Цибис, Таранчевский, Эйбиш. Коварский с воодушевлением начал работу по реставрации декоративных росписей и мозаик, украшающих ныне дома Старе-Мяста в Варшаве. Художник всем сердцем принял установление народно-демократического строя в стране. Он встал в ряды борцов за новую культуру, принимая активнейшее участие в художественной жизни Польши. Художник философского склада, привыкший мыслить обобщенно-символическими образами, он решает создать три грандиозных цикла картин. Первый из них, «Человек», был задуман как развернутая панорама тяжелой жизни старой Польши, когда крестьяне вынуждены были уходить с земли в поисках заработка (полотно «Странник», 1945). Второй цикл, «Ужасы войны», был посвящен трагической судьбе Польши в период гитлеровской оккупации. Третий цикл предназначался для украшения Дома ЦК ПОРП. Эго должны были быть монументальные портреты деятелей польского революционного движения. Смерть помешала Коварскому воплотить свои замыслы. Из третьего цикла были созданы два полотна, в том числе «Пролетариатчики» (1948; собственность ЦК ПОРП), где изображены члены первой польской рабочей партии «Пролетариат», организованной в 1882 г. Варыньским. Пролетариагчики изображены сидящими в ряд на фоне кирпичной стены тюрьмы. Перед художником стояла задача скомпоновать группу так, чтобы она воспринималась как единое целое. И Коварский достигает этого, обращаясь к обобщенным, плоскостным формам, к спокойному, несколько замедленному рит.му линий, к сочетанию красной стены и черных силуэтов фигур. Лица революционеров, спокойные жесты их сильных рук, естественные, лишенные внешней патетики позы — полны достоинства. «Пролета-риатчики» — лучшее, что пока создано современными польскими живописцами на историко-революционные темы.



Ф.Коварский. Пролетариат. 1948 г. Собственность ЦК ПОРП

илл. 239 б

Среди художников старшего поколения, чье творчество влилось в художественную жизнь новой Польши, можно назвать Войцеха Вейса (1875 — 1950), автора картины «Манифест» (1950; Варшава, Национальный музей), посвященной историческим событиям 1944 г., когда 22 июля Польским комитетом национального освобождения был принят манифест, провозгласивший как очередную задачу создание демократического польского государства. В отличие от В. Вейса, обращавшегося к традициям 19 в., творчество таких

мастеров, как З. Пронашко, Я. Цибис, В. Таранчевский, А. Нахт-Самборский, Э. Эйбиш, Е. Федкович, было более современно по форме. Один из основателей «капизма» Я. Цибис возродил в середине 50-х гг. принцип колорита. Его пейзажи, написанные очень пастозно, положили начало фактурным поискам. Родоначальник «формизма» З. Пронашко в последние годы творчества отказался от принципов формалистически понятой конструктивности, провозглашенных им в 20-е гг., и создал ряд реалистических портретов.

Особый интерес среди мастеров польской живописи представляет Вацлав Таранчевский (р. 1903). В его творчестве ярко выражено декоративное начало. Талантливый ученик Коварского, он много сил отдал монументальной живописи, принимая вместе с Ю. Студницким участие в восстановлении памятников старины Варшавы и Гданьска. В отличие от своего учителя Таранчевский развивал дальше концепции .монументально-декоративного искусства, тяготея к геометрическим формам, локальному цвету, плоскости, к ритму четких линий. В своих станковых произведениях Таранчевский отдает предпочтение портрету и натюрморту, детально разрабатывая один и тот же декоративный мотив в поисках новых сочетаний цвета и формы.

В конце 40-х — начале 50-х гг. художники среднего и младшего поколений иногда уступали своим старшим коллегам по уровню профессионального мастерства. В первые годы народной власти многое искупалось актуальностью самой темы. Но постепенно поиски художественной выразительности, вопросы мастерства, проблемы формы, фактуры, композиции, цвета, всей сложной структуры образного строя картины в ряде случаев начинают предаваться забвению во имя темы, решенной подчас очень поверхностно. Нарастают черты натурализма и иллюстративности. Как реакция на «культ темы» начинают возрождаться группировки, такие, как «Арсенал», провозгласившие отказ от натурализма, возврат к формальным задачам живописного мастерства. Постепенно проблемы

формы становятся для художников «Арсенала» самоцелью. Тенденции, получившие развитие в 20 — 30-х гг., когда экспериментальные поиски формы, конструктивности, ритма линий и пятен были основной целью ряда талантливых художников, становятся ведущими на протяжении нескольких лет. Абстракционизм самых различных видов — от ташизма до геометрической и сюрреалистической абстракции — захватывает живопись, приобретая характер моды. Но позиции реалистического искусства были сильны в творчестве ряда мастеров, сохранивших верность своим эстетическим взглядам. Учитывая серьезные пробелы в вопросах мастерства, они стремятся найти новые средства выражения.

Год 1960-й знаменует собой начало постепенного спада волны абстракционизма. Этому во многом способствовала политика ПОРП в области культуры; официально было заявлено о поддержке партией реалистических направлений. Абстракционисты по-прежнему царили на выставках, но только, в отличие от 1955 — 1956 гг., выставки эти почти пустовали. Польская пресса подняла любопытную дискуссию, очень точно назвав абстракционизм «новым академизмом». Стали появляться статьи, в которых авторы, трезво оценивая положение, писали о необходимости вернуться к реализму.

Осенью 1962 г. в залах «Захенты» открылась выставка произведений двадцати пяти художников, примыкающих к реалистическому направлению и провозгласивших на страницах каталога свое художественное кредо: «Показывая свои работы на этой выставке, мы уверены, что только в связи с жизнью формируется мировоззрение художника, только из неразрывной связи с жизнью вытекают поиски новых пластических форм».

Год спустя открылась «Выставка произведений 30 художников-реалистов», где было показано триста сорок пять работ живописи, скульптуры и графики. Выставка свидетельствовала о разнообразии форм современного реализма и о существовании различных индивидуальных почерков мастеров, объединенных общим стремлением

отразить правду жизни современного человека и его времени. В основу картин некоторых художников легли тяжелые воспоминания трудных лет войны. Таковы написанные в начале 60-х гг. полотна А. Винницкого «Никогда больше», В. Гар-болиньского «Человек» и «Композиция» Ю. Млынарского, где запечатлен ужас концентрационных лагерей. Большой силой эмоционального воздействия проникнута картина «Никогда больше». Прямо на зрителя сквозь колючую проволоку смотрят изможденные лица узников концлагеря, как бы призывая не допустить повторения на земле новых фашистских зверств, новой войны. Война, ее разрушительная сила, испепеляющая города, опустошающая землю, глубоко волнуют воображение Р. Ску-пина. Творчество его по-настоящему современно — не столько четкой графической манерой письма, сколько глубиной философской мысли, выраженной метафорами и символами. Сильное впечатление производит его картина «Следы эпохи двадцатого века» из цикла «Война». Огромные воронки, вырытые взрывами бомб, голая выжженная земля, колю'чие конструкции разрушенного города и где-то вдали на самом горизонте маленький силуэт — призрак странствующего Дон-Кихота — все это вызывает у зрителя чувство тревоги за будущее.

Работы известных приверженцев реалистического искусства в Польше Хелены и Юлиуша Краевских показывают, что в центре внимания художников стоит сегодняшний день Польши. Пристально всматривается Х. Краевская в людей, ее взгляд подмечает все разнообразие человеческих чувств и мыслей. Вот почему в ее картинах из цикла «Кафе» (1963) так тесно сплетены лиризм, гротеск и ирония. Насущные проблемы польской деревни издавна привлекают Ю. Краевского. Тема его последней картины «Спор о большом севе». Гротеск и ирония придают неповторимый характер картинам А. Винницкого. Краски ложатся на полотно грубыми мазками, образуя шершавую, бугристую матовую фактуру. Художник развертывает на своих полотнах эпизоды ежедневного маскарада сытого и глупого мещанства, будь то «Фотография из бабушкиного альбома» (1963) или сценки «В парке» (1960), «Кельнер» (1962).

Суровой значительностью проникнуты пейзажи Б. Либерского, одного из ведущих художников так называемой лодзинской школы. Общая идейно-эстетическая программа, объединяющая лодзинских мастеров, — изобразительность, верность натуре: писать, рисовать, лепить скульптуры, вдохновляясь жизнью. Непременные участники общепольских выставок художников-реалистов, лодзинцы устраивают тематические выставки в своем городе. Одна из них, организованная под лозунгом «Человек», в которой приняли участие Б. Либерский, Е. Кравчик, В. Гарболиньский, Б. Шайдзинска-Кравчик, получила широкий резонанс. Такого рода выставки все чаще стали появляться в последние два года, наглядно свидетельствуя о крепнущих силах реалистического искусства.

Интересна с этой точки зрения выставка «Человек и труд в народной Польше», открытая в конце 1964 г. в варшавско.м Доме крестьянина. Там экспонировались произведения художников-реалистов, показывавших активную роль человека в современной жизни («Диспетчер» Б. Либерского, 1964; «Паровоз» Я. Качмарского, 1963; «Строительство азотного комбината» X. Краевской, 1964). Образ рабочего запечатлен в картинах Ю. Млынарского, в портрете Е. Кравчика «Дядюшка Петр» (1964). Пристальный интерес к предметному миру выражает одно из последних полотен Е. Кравчика «В мастерской» (1964).

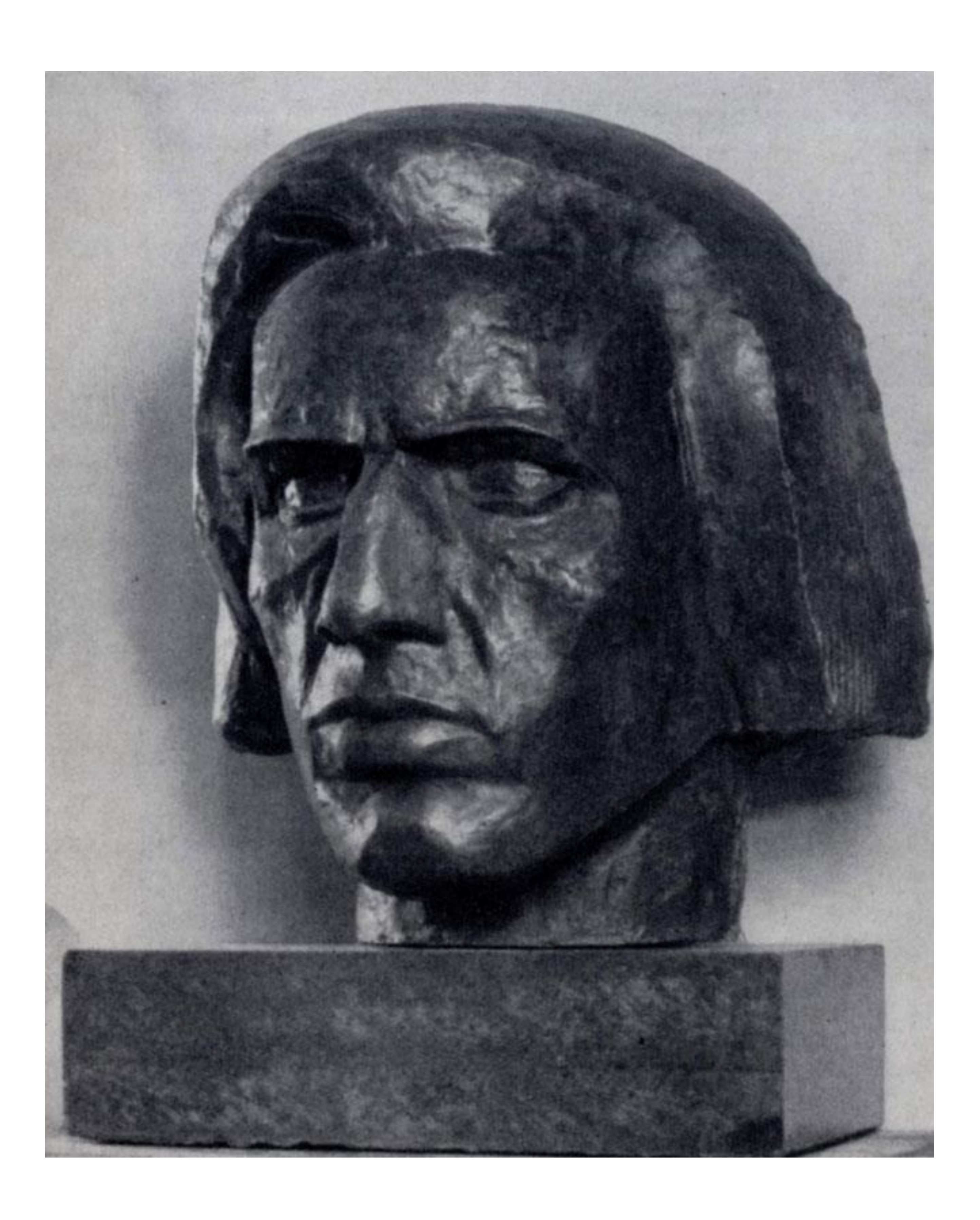


Е.Кравчик. В мастерской. 1964 г

илл. 238

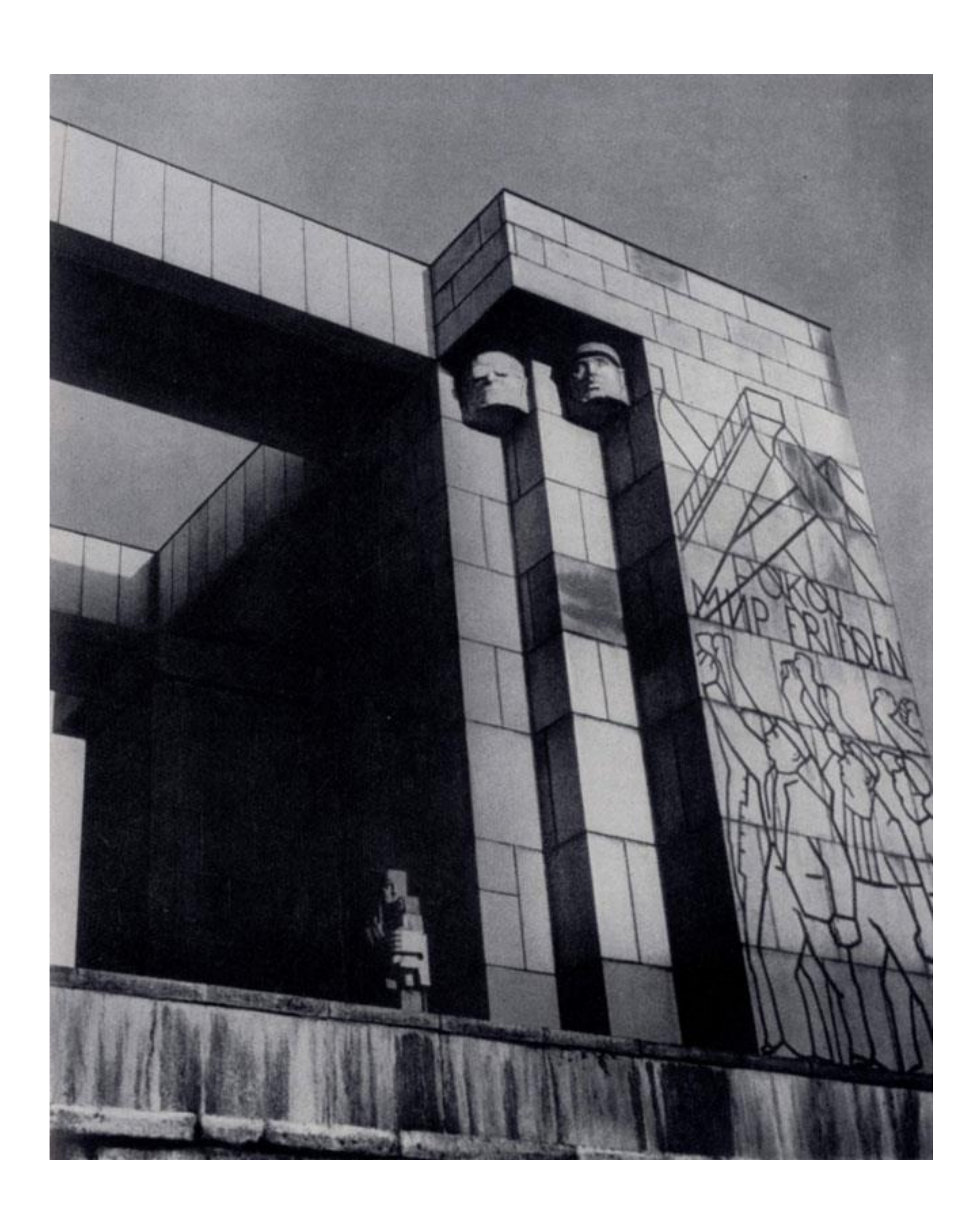
Современный польский пейзаж достойно конкурирует с тематической картиной. Любопытен под этим углом зрения пример В. Закшевского, проделавшего эволюцию от слабых тематических картин к великолепным пейзажам. Богатство их колористической гаммы, проникновенный лиризм принесли художнику европейскую славу. Таков цикл «По Ленинским местам» (начат в 1954 г.). Он возник как результат длительных поездок художника по Советскому Союзу и странам Европы. Художник развертывает широкую панораму пейзажей, связанных с жизнью великого вождя, стремясь запечатлеть атмосферу старых улиц городов, где бывал Ленин.

В польской скульптуре послевоенного периода можно отчетливо проследить развитие тех тенденций, возникновение которых относится к началу 20 в.: монументальность в памятниках, психологизм и декоративизм в портрете. Все эти черты нашли выражение в творчестве Ксаверия Дуниковского, чье имя по праву можно назвать среди имен крупнейших скульпторов современности. После 1945 г. начинается новый, яркий и плодотворный период в творчестве мастера. Он создает монументальные скульптуры: эскиз памятника Мицкевичу (бронза, 1948), «Маску Шопена» (бронза, 1949) и «Маску Ю. Словацкого» (гипс, 1949; все — Варшава, музей Дуниковского).



К.Дуниковский. Маска Шопена. Бронза. 1949 г. Варшава, музей Дуниковского

илл. 232 а


POKOJ
МИР FRIEDEN

К. Дуниковский. Памятник силезским повстанцам на горе св. Анны близ Катовице. Гранит. 1946 — 1952 гг

илл. 233

Самым значительным произведением послевоенного периода является памятник силезским повстанцам, воздвигнутый на горе св. Анны в Силезии. Дуниковский работал над ним в течение 1946 — 1952 гг. Он стремился увековечить историю героической борьбы силезских горняков за освобождение страны от немецкого господства. Памятник представляет собой строгий архитектурно-скульптурный комплекс из розового гранита, снаружи украшенный большими контурными рисунками, вырубленными в камне и залитыми свинцом. В рисунках запечатлены сцены боев силезских повстанцев с немцами. Неизгладимое впечатление производит монументальный, во весь пилон рисунок, изображающий советских и польских солдат со знаменем в руках. По углам пилонов помещены головы шахтеров, металлургов. Их лица суровы и значительны. С внутренней стороны пилонов стоят кариатиды: «Женщина с ребенком», «Крестьянин», «Горняк», «Шахтер». Кариатиды органически связаны с пилонами, как бы вырастают из них. Это впечатление усиливается тем, что фигуры вырублены из тех же блоков гранита, из каких сооружен весь памятник. Образы людей лишены индивидуальных портретных черт. Дуниковский создавал памятник тысячам неизвестных героев, памятник-символ. В центре памятника горит вечный огонь во славу павших.

В монументальном плане решен другой архитектурно-скульптурный комплекс — памятник Советской Армии, установленный на площади Ольштына (1949 — 1953). На постаменте возвышаются два пилона. На одном врезанным рельефом изображены тяжелые гусеницы танков, дула орудий — мощная военная техника Советской Армии; из другого пилона вырастает монументальная фигура советского воина-освободителя.

Четверть века спустя К. Дуниковский вновь возвращается к «Вавельским головам». Новый цикл отличался от довоенного

патриотической направленностью: Дуниковский поставил перед собой задачу создать галлерею портретов выдающихся мастеров польской культуры, общественных и государственных деятелей. Писатели и революционеры, генералы и поэты, актеры и музыканты, художники и архитекторы — образы людей далекого прошлого и современной эпохи вставали перед глазами скульптора. Из-под резца Дуниковского вышли вырезанные в дереве и раскрашенные либо отлитые в бронзе портреты деятелей польского революционного движения — Ярослава Домбровского (1961) и Феликса Дзержинского (1961), польских просветителей 18 в. — Игнацы Красицкого (1961) и Енджея Снядецкого (1957 — 1958), писателей Марии Конопницкой (1956 — 1958), Болеслава Пруса (1961),ученыхИоахима Лелевеля (1958) и Марии Склодовской-Кюри (1955), актрисы Хелены Моджеевской (1955) и других (все — Варшава, музей Дуниковского). «Вавельские головы» 50 — 60-х гг. при всем разнообразии характеров и принципов исполнения, среди которых декоративность и стилизация играют существенную роль, объединяет одна черта — они проникнуты дыханием монументальности. Дуниковский был прирожденным монументалистом, и знаменательно, что последнее его произведение — это памятник Бойцу Первой польской армии (1963). Величественный девятиметровый монумент солдата, смонтированный из больших блоков серого гранита, прочно встал на одной из варшавских улиц. Четкий ритм трехступенчатого цоколя, высеченного из гранитных глыб, соответствует строгой архитектоничности монолитных объемов, весомости тяжеловесных форм. Все это придает суровую мужественность образу солдата. Его лицо, затененное каской, застыло в напряженном раздумье. Будто солдат вспоминает о трудных годах войны. Усиление монументальности в последний период творчества Дуниковского — черта, характеризующая польскую пластику в целом. За годы народной власти десятки монументальных скульптур встали на улицах и площадях польских городов.

За последнее двадцатилетие несколько новых памятников появилось в Варшаве. В них прославляется героическая

столица, мужественно сражавшаяся в годы войны, сожженная огнем пожаров и усыпанная трупами людей, но возрожденная из пепла. Среди самых прославленных варшавских памятников нужно назвать «Варшавскую Нику», сооруженную по проекту Марьяна Конечного и открытую 20 июля 1964 г.. На высоком гранитном постаменте короткая надпись: «Героям Варшавы. 1939 — 1945». А наверху огромная взметнувшаяся, как пламя, Ника. Ее мужественное лицо проникнуто болью, мукой, трагизмом. Брови гневно сведены, а из полуоткрытого рта будто вырывается призывный клич к оружию, к борьбе, клич победы, купленной ценой крови и слез- Памятник хорошо вписывается в ансамбль Театральной площади, контрастируя с классицистической архитектурой театра Корозини геометричностью форм гранитного постамента и экспрессивностью фигуры Ники, силуэт которой вырисовывается на фоне неба.



М. Конечный. Памятник героям Варшавы. Бронза, гранит. Открыт в 1964 г

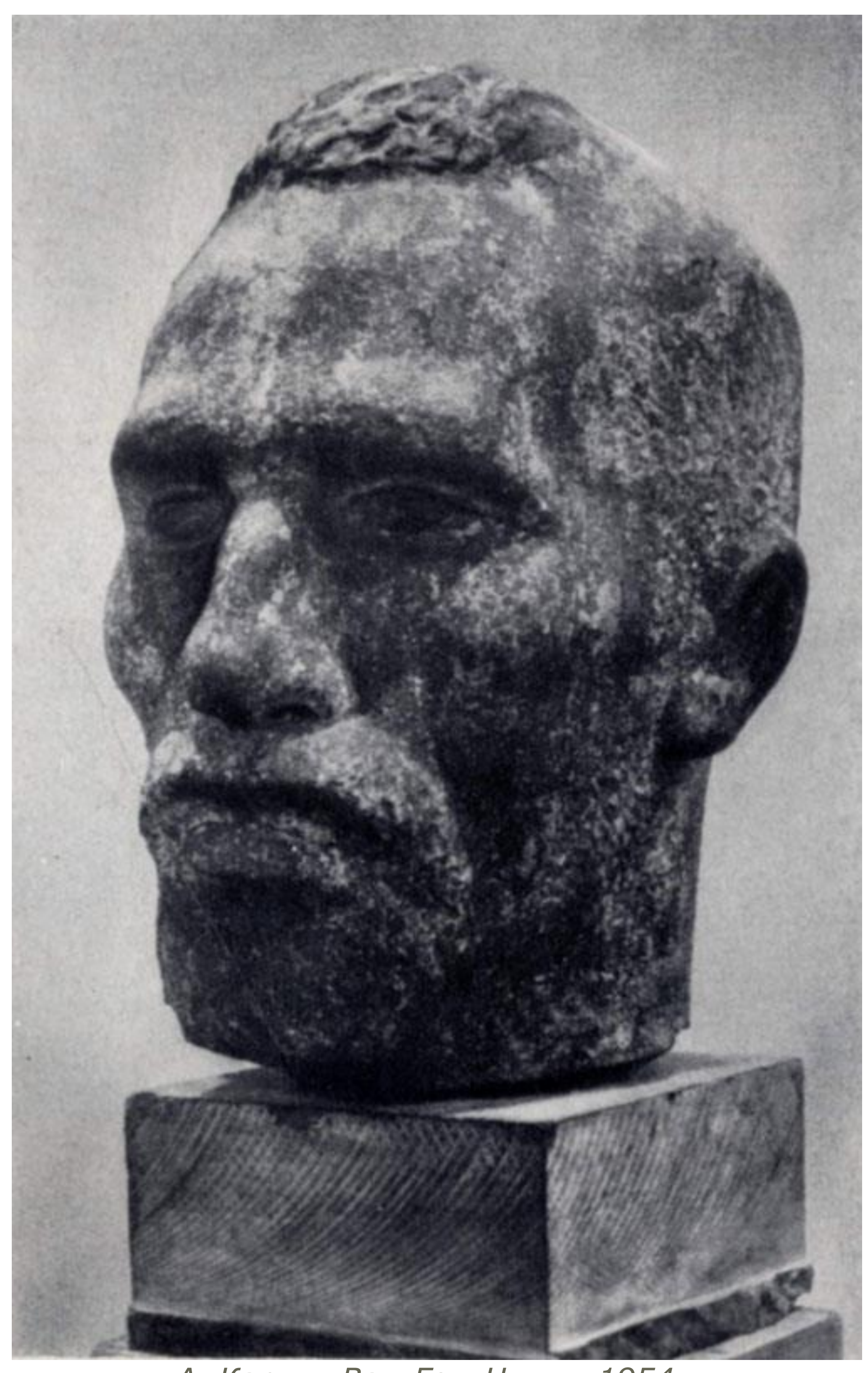
илл. 235

За короткий период (1963 — 1964) в разных городах Польши было воздвигнуто несколько монументов. В Лодзи состоялось открытие памятника Станиславу Моню-шко, созданного по проекту Эльвиры и Ежи Мазурчиков. Памятник Монюшко (автор С. Горно-Поплавский) был открыт также во Влоцлавеке. В память восьмидесяти тысячам узников, замученных в Треблинке, на территории бывшего лагеря смерти установлены два монумента, спроектированные А. Гауптом, Ф. Душенко и Ф. Стрын-кевичем. В Хожуве сооружен гранитный памятник Николаю Копернику, созданный по проекту Е. Бандуры, а во Влоцлавеке воздвигнут памятник писателю Стефану Жеромскому, его автор — известный скульптор Марьян Внук.



*С. Горно-Поплавский. Мать Белояnниса. Бронза. 1953 г.
Варшава, Национальный музей*

илл. 234 а



А. Карны. Ван-Гог. Чугун. 1954 г

илл. 234 б

Широкое развитие в творчестве мастеров, сформировавшихся еще в довоенный период, получил портрет. В числе этих мастеров Яцек Пушет (р. 1904), создавший в бронзе ряд портретов польской интеллигенции. Францишек Стрынкевич (р. 1893), Станислав Горно-Поплавский (р. 1902), автор бронзовой статуи «Мать Белоянниса» (1953) и гранитной скульптуры «Моряк» (1949; обе — Варшава, Национальный музей), и А. Карны (р. 1901). В то время как некоторые мастера, как, например, талантливый Горно-Поплавский, отошли от реалистического отображения мира, растворяя в неясных очертаниях полуобработанных гранитных глыб весомость и крепость формы, Альфонс Карны остался верен принципам реализма. Карны стремился запечатлеть в портретах черты характера людей науки, культуры и искусства, используя самые различные материалы: бронзу, чугун, керамику, гранит. В керамическом портрете писателя Яна Парандовского (1954) Карны выразил силу интеллекта, а в бронзовом Владиславе Броневском (1954) он воплотил свои представления о гармоническом сочетании импульсивной мысли, бурного темперамента и физической мощи. В портрете Ван-Гога (чугун, 1954) он показал творческую одержимость художника, автора прославленных арльских пейзажей, о колорите которых живо напоминает шероховатая коричневая фактура чугуна. Карны создал портреты легендарного генерала Кароля Вальтера-Сверчевского (1961), юного Ф. Дзержинского (1955), Марии Склодовской-Кюри (1955), Эрнеста Хемингуэя и др. Два портрета американского писателя из розового и серого гранита (1963) — вершина пластики Карны.

Не только Карны, но и молодые скульпторы сохраняют приверженность реалистическому изображению натуры, и с этой точки зрения интерес представляет А. Дембская, пришедшая в польскую скульптуру в середине 50-х гг. сразу после окончания Варшавской Академии художеств. Она достойно представляет анималистический жанр в современной польской пластике. С именем З. Демковской связано

возрождение медальерного искусства. С неослабевающей энергией на протяжении 15 лет она работает над медалями, используя плоский, почти графический рисунок и выпуклый рельеф. Демковская создает портреты (медали «Шопен», «Анна Франк»), а также бытовые сценки, натюрморты, окрашенные поэтическим видением мира («Деревенские дети»).

Значительные успехи в области станковой и монументальной пластики дополняют общую картину современного польского искусства, получившего мировое признание и известность благодаря продолжающемуся в настоящее время расцвету польского плаката.

* * *

Развитие архитектуры в буржуазно-помещичьей Польше было весьма неравномерным и противоречивым. Резкие экономические спады, постоянная напряженная политическая обстановка в стране не могли не отразиться на характере, объемах и направленности строительства. В крупных городах, особенно в Варшаве, сооружались преимущественно административные, торговые и банковские здания, велось, хотя и довольно ограниченное, муниципальное и кооперативное жилищное строительство. В сельской местности, где жило более шестидесяти процентов всего населения страны, государственное строительство практически вообще не осуществлялось и застройка деревень оставалась едва ли не самой бедной в Центральной Европе.

Основной архитектурной школой в годы межвоенного двадцатилетия был архитектурный факультет Варшавского политехнического института, где преподавали такие выдающиеся архитекторы, как академик русской Академии художеств, крупный историк архитектуры и непревзойденный мастер архитектурной графики С. Ноаков-ский, видный теоретик и практик градостроительства Т. Толвинский, О. Сосновскин и другие. Значительное влияние, особенно в первые послевоенные годы, имели архитекторы М. Лялевич, Э. Нерберт, которые поддерживали в Варшаве традиции

петербургской архитектурной школы. Наряду с этим в буржуазной Польше работал и ряд архитекторов, получивших образование на Западе — преимущественно в Германии и Франции.

Несмотря на отмечавшиеся выше объективные трудности, связанные с общим положением страны, которую крупная буржуазия толкала на путь национализма и фашизации, прогрессивные польские архитекторы сумели добиться ряда заметных успехов. Одной из наиболее значительных градостроительных работ было сооружение нового крупного порта и города Гдыни с четкой организацией портового комплекса, слаженной композицией городского центра и жилых массивов. Заметными творческими явлениями для своего времени стали кооперативное строительство в Варшаве жилого района Жолибож (архитекторы И. Янковский, А. Яворницкий и другие), планировка промышленного города Сталевая Воля и др. Наряду с этим в старых городах почти не реконструировались городские центры, и на окраинах стихийно разрастались трущобные районы, что создавало вопиющий контраст в благоустройстве, гигиеническом состоянии и архитектурном облике различных частей крупных населенных пунктов.

Творческие идеи европейского функционализма особенно полно проявили себя в Польше в области промышленной архитектуры и жилищного строительства. В то же время при сооружении крупных административных и общественных зданий часто сказывается ретроспективизм, стремление сохранить классические ордерные композиции, упрощенные и стилизованные в духе современной архитектуры. Во многих случаях архитекторы, сохраняя традиционную систему плана здания, использовали при оформлении фасадов новые приемы и формы, как это сделал, например, в здании Министерства путей сообщения, построенном в 1928г. в Варшаве, Р. Сверчинский.

Интересные работы велись в области строительства санаторно-курортных и спортивных сооружений. Ряд

талантливых польских зодчих проявили здесь способности к созданию свежих и выразительных приемов объемно-пространственной композиции, сумели найти средства связи новых архитектурных форм с природным окружением. Этими чертами отличаются работы Б. Пневского (напризгер, гостиница в Крынице, 1935), Я. Багански и 3. Врдзала (детский санаторий в Жегестове, 1938) и др. Своеобразной террасной системой застройки, отвечающей условиям гористой местности, отличается санаторий в Истебне (1937; архитекторы Я. Добжинская, 3- Лобада), смелым применением новых конструктивных решений и форм — бассейн в Цехоцинке (1934: архитекторы Р. Гутт, А. Шиполис).

Развитие польской архитектуры было приостановлено вероломным нападением фашистской Германии на Польшу 1 сентября 1939 г. В героической борьбе польского народа с оккупантами погибли многие видные зодчие: А. Боемский, М. Лялевич, Р. Сверчинский, О. Сосновский, Ю. Шнайца и другие.

В результате военных действий и еще в большей степени вследствие сознательного планомерного уничтожения немецко-фашистскими войсками польских городов и сел в стране было разрушено около сорока процентов от общего объема городской застройки и многие сотни населенных мест. Практически полностью была разрушена Варшава, причем характерно, что, если в целом по городу был уничтожен восемьдесят один процент зданий, то центральные районы были превращены в руины на девяносто пять процентов, а исторические части города — на сто процентов. Такие города, как Вышков, Новогруд, Шидлов, Ружан, перестали существовать вообще. Страна понесла еще более тяжелые людские потери: было уничтожено более шести миллионов польских граждан.

Несмотря на все это, уже через пять лет после окончания войны народной Польше удалось восстановить свой экономический потенциал. Особенно большие градостроительные работы были проведены в Варшаве, восстановление которой многие западные специалисты

считали невозможным. Национализация земли на всей территории Варшавы открыла путь к осуществлению сазхых широких градостроительных замыслов. Были не только восстановлены такие старые улицы, как Новый Свят и Краковское предместье, Иерузалимские аллеи, но в соответствии с новым генеральным планом проложены две северо-южные продольные магистрали и поперечная трасса «Восток — Запад».

Эта последняя работа (проект 1947 г.) — значительное явление в послевоенной градостроительной практике. Архитекторам Ю. Сигалину, С. Янковскому и другим удалось создать архитектурный ансамбль, в котором функциональное и художественное начала создали интереснейший сплав. Особенно удачен центральный отрезок магистрали, где сильная и стремительная лента дороги, проносясь над Вислой и набережной, с упругим изгибом ныряет в тоннель под древней Замковой площадью, затем вновь вылетает на поверхность и разделяется на два рукава, омывая с обеих сторон старинный дворец Радзивиллов.

Архитектура крупных жилых районов Варшавы, сооруженных в конце 40-х — первой половине 50-х гг., была неоднородна. Особенно большую дискуссию вызвала застройка одной из центральных частей города — Маршалковской улицы с прилегающим к ней районом (1950 — 1955; архитекторы Я. Кноте, С. Янковский, З. Стем-пиньский). В этот период в польской архитектуре и градостроительстве стали отчетливо проявляться тенденции к искусственной монументализации, заимствованию форм архитектуры прошлых эпох и схематическим композиционным приемам. Такие тенденции отчетливо прослеживаются в Маршалковском жилом районе, где в угоду им принесены в жертву даже некоторые важные функциональные и практические требования.

В то же время большие группы творческих работников последовательно придерживались принципов современной архитектуры и решительно отвергали путь модернизации

архаических приемов и форм, не отвечающих новым условиям жизни и эстетическому идеалу общества. Среди наиболее интересных градостроительных работ архитекторов этого направления можно назвать варшавский жилой район Коло (1948 — 1950; архитекторы Е. и Ш. Сыркус). Весь комплекс строился на свободной территории, и авторы стремились создать масштабную человеку объемно-пространственную композицию, в которой можно было бы объединить участок и застройку в едином гармонически слаженном ансамбле. Им в значительной мере удалось слить в одно целое отдельные группы зданий, дворы и озелененные площадки детских учреждений. Благодаря особенностям планировки и большим сквозным проемам в нижних этажах домов при движении внутри застроенного участка постоянно раскрываются разнообразные архитектурные перспективы, а различные внутренние пространства и зеленые массивы объединяются сильной оптической связью. В числе других новых жилых районов Варшавы, построенных уже после 1956 г. и основанных на современных градостроительных принципах, следует упомянуть Беляны, Охота, Грохов, Прага-III, микрорайон Сады Жолибожские, жилой комплекс в районе площади Дзержинского.

Крупнейший общегородской ансамбль, включающий в себя как общественные, так и жилые здания, сооружается на восточной стороне центральной площади города, на протяжении всего послевоенного времени остававшейся незастроенной и вызывавшей творческую дискуссию. Наиболее сложной проблемой была связь застройки восточной стороны площади, которая должна была быть трактована в современных формах, с архитектурой Дворца культуры и науки, занимающего на площади господствующее положение и по своему масштабу соразмерного лишь окружающему его свободному пространству. Победивший на конкурсе (1958) архитектор З. Карпиньский, по проекту которого ведется строительство, предложил создать эшелонированную в глубину систему застройки, состоящую из целого ряда общественных, торговых и жилых зданий. Вперед, на красные линии выдвинуты крупномасштабные, но сравнительно

невысокие общественные здания, во втором ряду расположены дома повышенной этажности, и, наконец, композиция завершается несколькими многоэтажными башенными домами, ритмические вертикали которых поддерживают основную доминанту Дворца культуры и науки. Застройка образует вдоль Маршалковской пешеходный центр, приспособленный для разнообразных общественных функций.

Естественно, что крупные градостроительные работы не ограничивались Варшавой, а одновременно велись и в других промышленных и административных центрах (включая города на воссоединенных западных землях), таких, как Гданьск, Щецин, Вроцлав, Лодзь, Познань, населенные пункты Верхнесилезского промышленного округа. За короткий промежуток времени в Польше возник целый ряд новых городов: Новая Гута, Новые Тыхи, Пысковице, Стронек и др. Характерно возникновение Новой Гуты, градообразующим фактором для которой стал металлургический комбинат им. Ленина, сооруженный неподалеку от Кракова. Город, рассчитанный на сто тысяч жителей, расположен на высокой террасе, поднимающейся над при-висленскими лугами. Его генеральный план (архитектор Т. Пташицкий и другие) имеет типичную для конца 40-х гг. радиально-лучевую композицию с системой кварталов, веером охватывающих городской центр. В системе застройки прослеживаются различные градостроительные тенденции: от периметрального размещения зданий до свободной живописной планировочной композиции с тупиковыми подъездами к расположенным в глубине кварталов домам.

Большое внимание в послевоенные годы польские архитекторы обращали на восстановление и реставрацию исторических ансамблей и памятников прошлого. Они исходили из того, что элементы древних городов и отдельные сооружения, имеющие особую художественную и историческую ценность, должны быть восстановлены независимо от степени их разрушения с тем, чтобы передать последующим поколениям по меньшей мере модель уничтоженных достижений творческой мысли человека в

области архитектуры и градостроительства прошедших эпох. Так были восстановлены (а фактически почти полностью построены заново) исторические ансамбли Старе-Мяста и Нове-Мяста в Варшаве, Старый Город в Гданьске и Познани, Рыночные площади в Ополе, Вроцлаве, Возиславе, многие дворцы и замки в различных городах. При восстановлении, например, Старого Города в Гданьске была воссоздана старая система планировки древнего центра, на основе архивных материалов осуществлена полная реставрация объектов, обладающих особой историко-художественной ценностью. В большинстве старинных зданий, предназначенных под жилье, были реставрированы в прежнем виде фасады, участвующие в формировании ансамбля, в то время как внутренняя планировка была максимальным образом приспособлена к требованиям современного комфорта. На тех же принципах основывались и другие реставрационные работы.

Усилия по восстановлению разрушенных памятников архитектуры не всегда оказывались точно соразмеренными потребностям и порой приводили к нерациональному использованию больших средств, ухудшению жилищных условий населения в старых частях городов и некоторой недооценке функциональных вопросов, связанных с жизнью современных населенных пунктов. Однако в целом в этой области польскими архитекторами была выполнена очень важная и благородная работа.

Реставрация памятников архитектуры осуществлялась под руководством ряда крупных польских архитекторов и ученых. Среди последних следует особенно отметить академика Яна Захватовича и проф. Вацлава Островского, которые внесли большой вклад в разработку принципов охраны художественного наследия и использования его в современных архитектурных ансамблях. Широкую известность приобрело, в частности, высказывание Я. Захватовича, заявившего на Международной конференции в Эрфурте, посвященной проблемам восстановления древних городов, что народ, не сохранивший своих исторических памятников, может быть легко вычеркнут из истории развития мировой культуры.

Справедливость этого взгляда становится особенно очевидной, если вспомнить те цели, которые преследовали немецкие фашисты, уничтожая памятники культуры славянских стран.

За последние годы в Польше особенно сильно развернулось комплексное жилищное строительство в городах и поселках. Большие массивы строятся в Новой Гуте, Катовице, Гданьске, Вроцлаве, Лодзи, Щецине, Новых Тыхах, Белостоке. Архитекторы стремятся использовать самые разнообразные планировочные и композиционные приемы, применяя, когда это необходимо, однородную или смешанную застройку, дома повышенной этажности, здания павильонного типа. Особое внимание уделяется разработке новых функциональных решений, отвечающих социалистическим условиям жизни и их эстетическому осмыслению. Объемно-пространственные композиции польских архитекторов и градостроителей проникнуты большой эмоциональной выразительностью и помогают преодолеть монотонность застройки, вызванную массовым применением типовых зданий.

В области типового проектирования польские зодчие также постоянно ищут новых решений и стремятся использовать возможности, которые предоставляет им прогресс строительной техники. В последнее время активизировалось индустриальное домостроение. Среди лучших крупнопанельных зданий — жилой дом в Варшаве (архитекторы Б. Пахерт, Л. Заборский) и дом во Вроцлаве (архитекторы И. Гавры-ляк, Е. Францкевич, М. и И. Тамрычевские). Рациональные и выразительные крупноблочные здания построены в варшавском микрорайоне Прага II архитекторами И. Гей-штором и И. Кумеловским (1960). Многие интересные по своему архитектурно-художественному облику жилые дома сооружаются как по типовым, так и по индивидуальным проектам в Люблине, Белостоке, Познани, Катовице и в других городах.



Жилой дом в Катовице. Конец 1950-х гг

илл. 227

Весьма значительных успехов польские архитекторы добились в области архитектуры общественных зданий. В 40-х гг., когда центр тяжести естественно находился в сфере восстановительного жилищного строительства, был выполнен целый ряд конкурсных проектов общественных зданий, в которых противоборствовали различные направления — от последовательного функционализма до попыток использования традиционных архитектурных форм. В это время начинается строительство таких сооружений, как здание ЦК ПОРП (архитекторы Е. Вежбицкий, В. Клышев-ский, Е. Мокшиньский), здание варшавского Центрального универмага (архитекторы З. Игнатович, Я. Романьский), комплекс сооружений вроцлавской выставки (архитектор Е. Гриневецкий) и др. На следующем этапе, несмотря на усилившиеся тенденции к традиционализму, было воздвигнуто несколько значительных архитектурных сооружений. Среди них особое место занимает здание сейма (1949 — 1952), построенное выдающимся польским зодчим старшего поколения академиком Богданом Пневским и широко известное своей сдержанной монументальной и выразительной композицией и превосходными интерьерами. Другим значительным архитектурным сооружением этого времени явился стадион Десятилетия в Варшаве (1954 — 1955; архитекторы Е. Гриневецкий, М. Лейкам, Ч. Раевский).

После 1956 г., когда польские зодчие последовательно встали на путь развития новых архитектурных принципов, в Варшаве и других городах страны был построен целый ряд интересных общественных зданий. Их отличает использование разнообразных возможностей строительной техники, смелых конструктивных решений, новой функциональной организации пространства. Поиски языка новых архитектурных форм ярко прослеживаются в таких сооружениях, как торговый центр «Супер-сам» в Варшаве (1959 — 1962; архитекторы М. Красиньский, Е. Гриневицкий, Е. Кра-синьская; конструкторы В. Залевский, А. Журавский и другие). Авторы применили арочно-вантовую стальную конструкцию перекрытия и стены

из стального каркаса с остеклением и обшивкой из гофрированного алюминия. Эта система продиктовала и облик сооружения, его легкий, полный динамического напряжения фасад и интерьер с парящим в воздухе перекрытием сложного криволинейного очертания.


SUPER SAM

М. Красиньский, Е. Гриневицкий, А. Журавский и др. Торговый центр «Суперсам» в Варшаве. 1959 — 1962 гг

илл. 228 а



С.Ющик. Высшее сельскохозяйственное училище в Кракове. 1963 г

илл. 228 б

Среди других значительных общественных зданий следует упомянуть Дом культуры в Освенциме (1958 — 1962; архитектор Ю. Поляк), Универсальный магазин в Катовице (1961; архитекторы М. Круль, И. Ярецкий), спортивные комплексы и сооружения «Варшавянка» (1961; архитекторы 3.

Игнатович, Е. Солтан и другие), «Висла» (1960; архитектор С. Ельницкий), Дом спорта в Люблине (1958 — 1959; архитекторы Б. и З. Михаляк), крытый спортивный центр и лыжный трамплин «Белька Крокев» в Закопане (1959 — 1961; архитекторы А. Скочек, Б. Зауфаль, С. Карпель и другие), построенное по проекту архитектора Р. Гутта здание Главного статистического управления в Варшаве (1948 — 1954), Высшее сельскохозяйственное училище в Кракове (1963; архитектор С. Ющик) и целый ряд санаторно-курортных, туристических и зрелищных построек.



Р.Гутт. Здание Главного статистического управления в Варшаве. 1948 — 1954 гг

илл. 229

В архитектуре общественных зданий польские архитекторы проявляют умение опоэтизировать и романтизировать статические конструктивные формы, найти и развить в них эстетическое начало — лейтмотив общего художественного замысла. Те же тенденции выразительности архитектурно-конструктивного замысла во многом способствуют большим успехам польской промышленной архитектуры. Многие промышленные комплексы, как, например, текстильная фабрика в Калише (1959; архитекторы Я. Глувчевский, С. Сикорский), холодильник в Скавине (1960 — 1961; инженеры-архитекторы В. Зембаты, З. Наперы), фабрика мебели в Вышкове (1962; архитекторы А. Дзержавский, З. Павельский, М. Сенницкий), по своим эстетическим качествам не уступают общественным зданиям и являются самостоятельными и значительными архитектурными произведениями. Это позволяет говорить о новом направлении развития польского промышленного зодчества, в котором прогрессивные технологические и конструктивные решения (концентрация производства, блокировка основных объемов, применение безбалочных перекрытий, больших пролетов и т. д.) гармонически связаны с вниманием к человеку и его бытовым и эстетическим запросам.

Самостоятельной и большой областью творческой деятельности польских архитекторов является создание выставок у себя на родине и за границей, а также участие в осуществлении монументальных мемориальных ансамблей. Польские архитекторы завоевали первую премию на международном конкурсе на проект монумента Победы на Плайя-Хирон (1963 — 1964; архитекторы Г. Бочевская, М. Будзинь-ский, А. Доманьский, А. Мровец). В 1960 г. в ознаменование 550-летней годовщины «Битвы народов» на Грюнвальдском поле был сооружен величественный памятник (архитекторы В. Ценцкевич, скульптор Е. Бандура),

отразивший в сдержанных и символических формах это важное историческое событие. Здесь, как и во многих других мемориальных комплексах, проявилась способность польских зодчих к синтетическому обобщению, к выражению средствами монументального искусства больших общественных идей.

Искусство Чехословакии

Ю. Колпинский (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Строительство культуры и искусства социалистической Чехословакии опиралось на богатые многовековые художественные традиции чешского и словацкого народов. В частности, для формирования новой, социалистической культуры большое значение имел трудный опыт развития чехословацкого искусства первой половины XX в. Многие художники, сложившиеся в 20 — 30-х гг., находились к моменту победы народной власти в полном расцвете своих творческих сил, и именно им в значительной мере (особенно в первое десятилетие после 1948 г.) пришлось закладывать основы новой, социалистической культуры.

К началу 20 в. Чехия и Словакия продолжали входить в состав Австро-Венгерской империи. Чехия была высокоразвитой индустриальной страной, где капитализм постепенно вступал в империалистическую стадию своего развития. Словакия же оставалась преимущественно аграрной страной. В этот период народы Чехословакии стояли перед двойной задачей: с одной стороны, не была решена проблема освобождения от габсбургского ига и создания своего независимого национального государства, с другой стороны, все более и более выдвигалась в качестве главной социальной проблемы жизни народа борьба с капитализмом, борьба за социалистический путь развития страны.

Разгром австро-венгерской монархии в первую мировую войну привел после трехвекового иноземного ига к

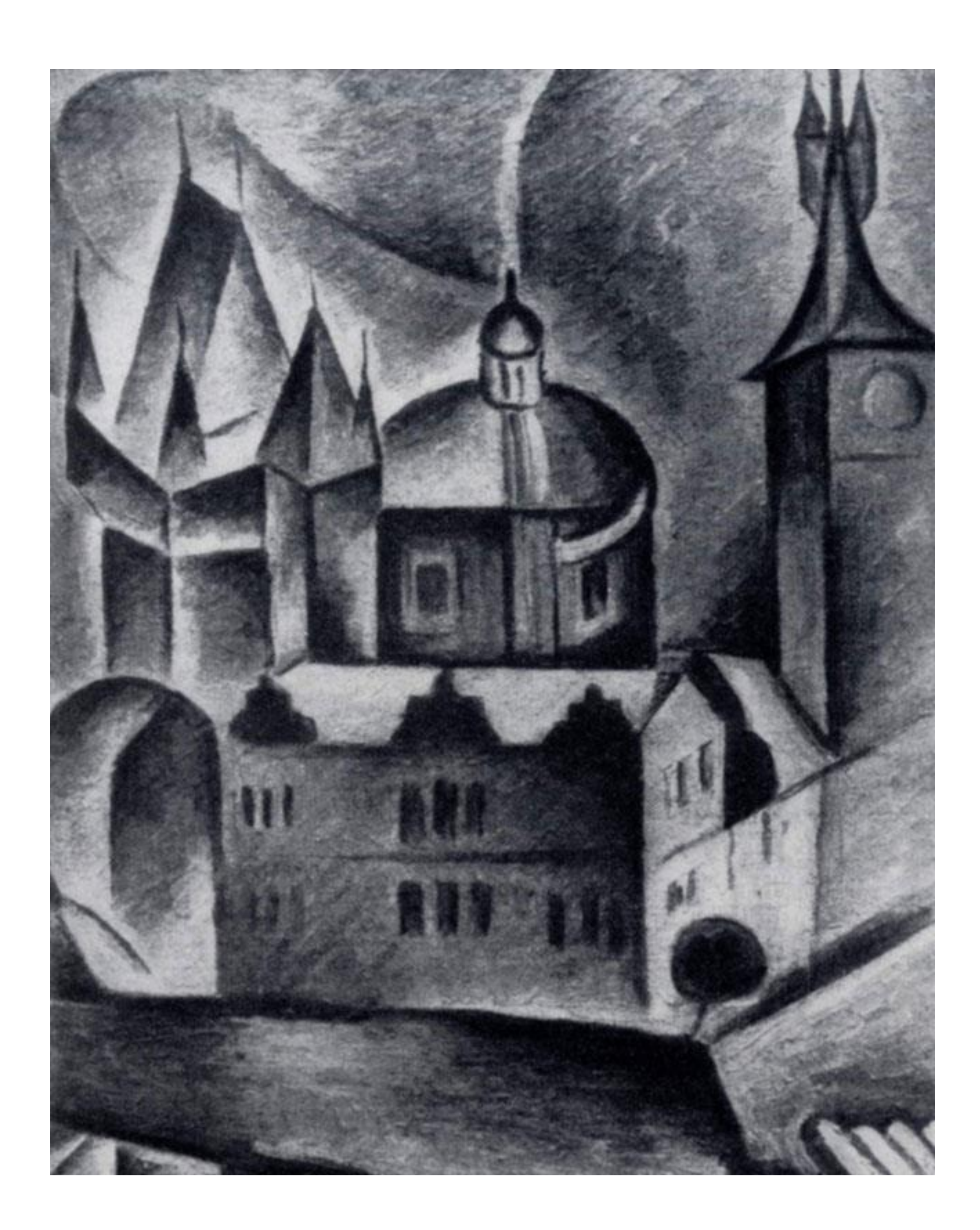
образованию независимого чехословацкого государства. Рабочий класс Чехословакии не сумел в конкретных исторических условиях того времени повернуть страну на путь социалистического развития. Молодое чехословацкое государство оказалось втянутым в орбиту влияния союза государств, в котором руководящую роль играла империалистическая буржуазия Англии и Франции. В конце 30-х гг. реакционная империалистическая буржуазия этих стран, стремясь к сговору с гитлеровской фашистской Германией, предала своих чехословацких союзников. Первый период независимого существования Чехословакии (с 1919 по 1939г.) завершился захватом страны фашистской Германией. Лишь героическая борьба чешского движения Сопротивления против гитлеровских оккупантов и словаков против местных фашистских властей, разгром фашизма советским народом в ходе Великой Отечественной войны привели к возрождению в 1945 г. на новых основах независимого чехословацкого государства. Чешские и словацкие трудящиеся взяли ответственность за развитие страны и государства в свои руки, предопределив тем самым переход Чехословакии на социалистический путь развития. С этого периода начинается подлинное возрождение свободной культуры народа Чехословакии как культуры народной, социалистической.

Путь развития чешского и словацкого искусства был сложен и труден. Следует напомнить, что начало 20 в. было временем глубокого кризиса культуры в империи Габсбургов, в которой причудливо переплетались исторически давно себя изжившие установления бюрократически-феодального строя и уродства, порождаемые империализмом, формирующимся в недрах громоздкой и архаической империи. Поэтому в культуре Чехии конца 19 — начала 20 в. складывались такие кризисные формы духовной культуры, как декадентский символизм, а позже, в 20-е гг., — различные варианты кубизма, экспрессионизма и сюрреализма. Не случайно именно на этой почве сложилось творчество Франца Кафки, явившееся ярким и глубоким выражением в литературе кризиса буржуазного гуманизма и общего духовного распада современной капиталистической цивилизации. Однако в культуре были и

тенденции, пронизанные социально-политическим протестом (Я. Нейман).

В изобразительном искусстве символический модерн проявлялся в творчестве Яна Прайслера (1872 — 1918). Мягко мерцающий колорит, своеобразная певучесть ритмов, неопределенная поэтичность настроения — сильная сторона в его творчестве. Однако черты изощренной стилизации, смутно-неопределенной мечтательности, программный отход от решения поставленных жизнью конкретных социальных проблем предопределили общую декадентскую направленность его искусства. Наиболее характерно стиль творчества Прайслера выражен в его картине «Черное озеро» (1904; Прага, Галлерея искусства 20 в.), представляющей, по существу, лишь несколько менее театрализованно-навязчивый вариант символизма штуковского типа(см. т. VI, кн. 1-я).

В 1908 — 1918 гг. в чешском искусстве возникали художественные явления, отчасти аналогичные немецкому экспрессионизму (работы $мнля Филлы, 1882 — 1953, «Читатель Достоевского», 1907, и «Автопортрет», 1908; обе — Прага, Галлерея искусства 20 в.). Были и художники, создавшие свою школу кубизма, — Богумил Кубишта (1884 — 1918), один из основателей авангардистской «Группы восьми»; Рудольф Кремличка (1896 — 1932) и другие. Несколько позже для чешского искусства становятся характерными такие мастера, как Франтишек Тихий (1896 — 1961) — тонкий, по-своему изящный мастер, авангардистские искания которого являются своеобразной «чешской» переработкой опыта французской постим-прессионнстической живописи и отчасти немецкого экспрессионизма (серия картин, посвященных цирку, странствующим гимнастам, миру богемы и т. д.).



Б. Кубишта. Уголок Старой Праги. Фрагмент. Прага, Национальная галлерея

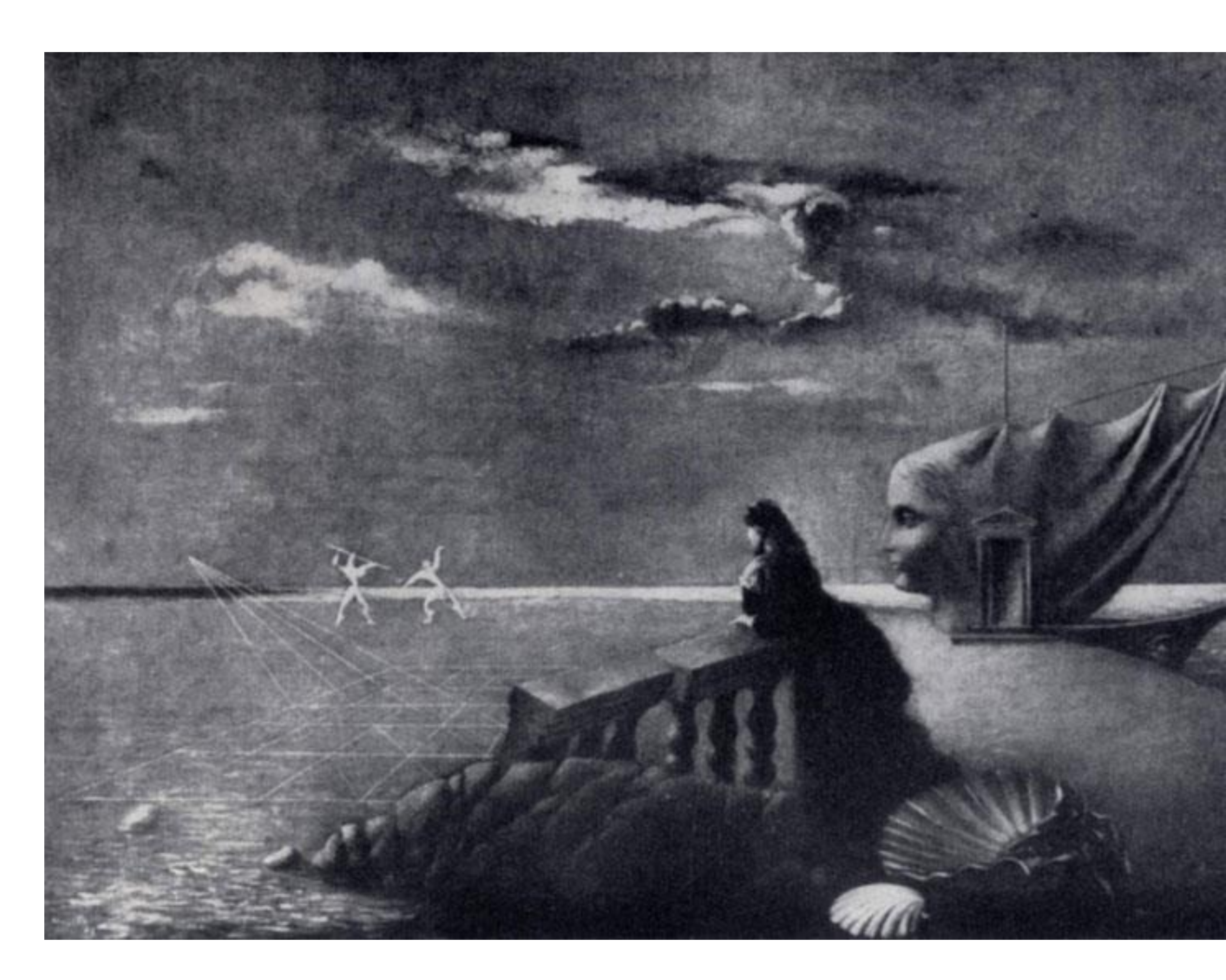
илл. 248 а

Следует особо отметить, что в чешском авангардистском искусстве, особенно после 1919 г., все время переплетались две тенденции. Одна явно связана со стремлением отделить себя от влияния немецкого и австрийского искусства путем обращения к опыту французов. Для другой характерна тесная связь с центральноевропейским экспрессионизмом. Последняя тенденция вызывалась известной общностью эстетической проблематики, которая была порождена некоторыми общими чертами социальной действительности стран Центральной Европы (высокое развитие монополистического капитала при большом удельном весе мелкой буржуазии, сохранение крупного землевладения в деревне, глубина кризисных явлений в первые послевоенные годы, что во многом определяло мучительную остроту социальных и духовных конфликтов и т. д.).



М. Галанда. При лампе. Гравюра на дереве. 1929 г

илл. 248 б



Ф. Музика. Большая мечта. 1943 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 249 б

В 30-х гг. возник своеобразный вариант чешского сюрреализма, представленный именами Ф. Музики (р. 1900), И. Штырского (1899 — 1942), Туаен (р. 1902) и других. Близким к сюрреализму на определенном этапе было и творчество В. Сыхры (р. 1903) и И. Шимы (р. 1891). Однако, в отличие, например, от Туаен, в их творчестве (особенно у Шимы) наличествовало стремление связать свое искусство с элементами социального протеста, обличения фашизма.

Особое место занимает в 20 — 30-х гг. деятельность таких ярких и самобытных мастеров, как, например, Вацлав Шпала (1885 — 1946). Его искусство перекликалось с творчеством «диких» во Франции, но в основном Шпала стилизовал и развивал в своих натюрмортах красочные традиции чешского народного искусства. Одним из крупных мастеров этого периода в Словакии был М. Галанда (1895 — 1938). Следует упомянуть и словака по происхождению Ц. Майерника (1909 — 1945), связанного с так называемыми фигуративистскими течениями авангардизма и с прогрессивными общественными кругами Чехословакии. Его полные драматизма и сумрачной экспрессии картины времени гитлеровской оккупации — выразительное свидетельство той эпохи.



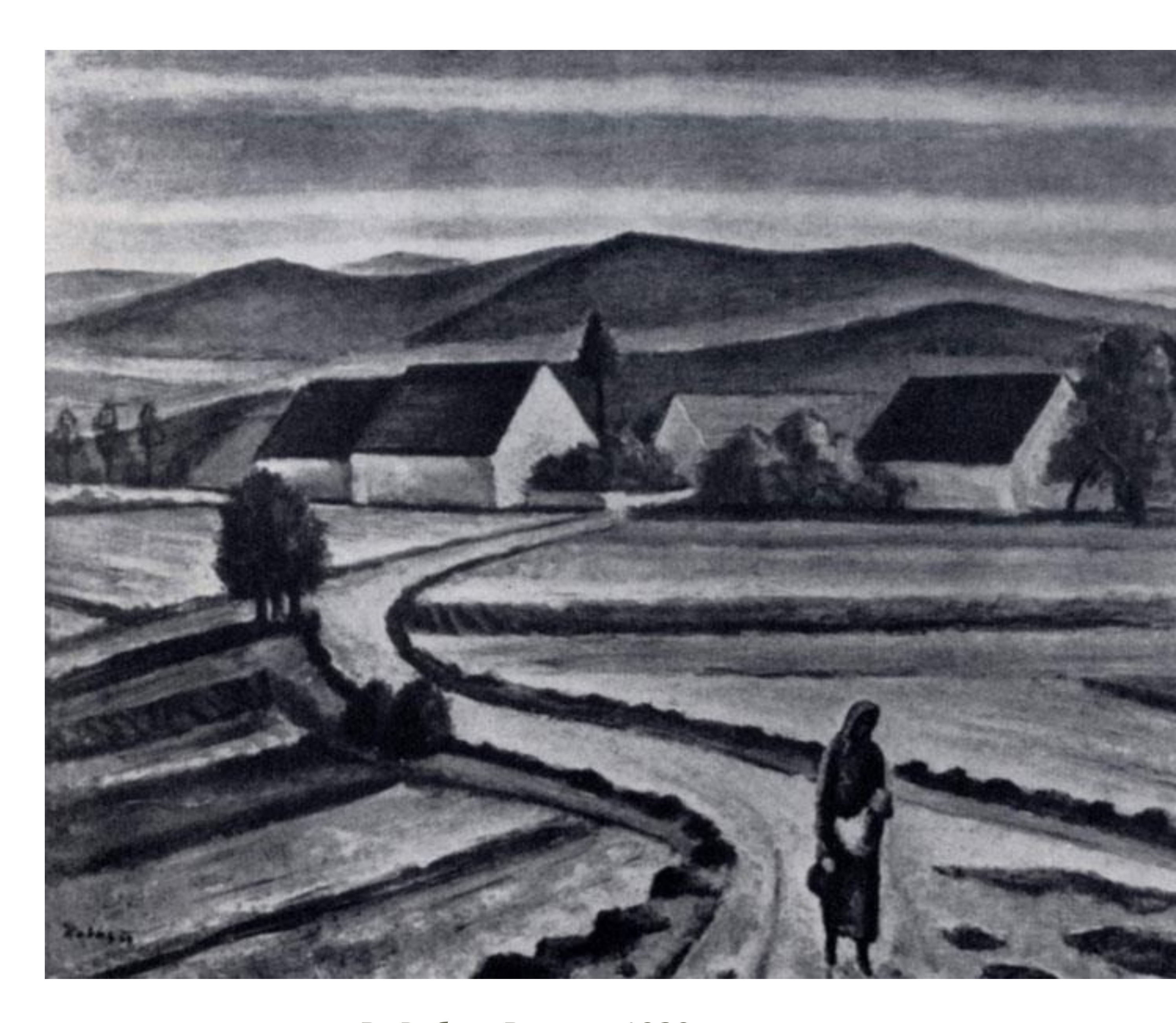
Ц. Майерник. Беженцы. 1945 г

илл. 254 а

Следует подчеркнуть, что наряду с такими направлениями, как кубизм, экспрессионизм и сюрреализм, в чешской культуре продолжали развиваться противостоящие упадочному и антигуманистическому искусству передовые художественные тенденции. С одной стороны, это было искусство, связанное с реалистическими народными традициями чешской национальной культуры 19 в., с другой — творчество группы деятелей литературы, искусства, театра, страстно искавших, подчас заблуждаясь, путей создания гуманистического искусства новой эпохи. В литературе Это

направление было представлено К. Чапеком и В. Незвалом, другом Маяковского, поэтом яркого и трудного творческого пути. Ряд представителей этой линии развития более или менее последовательно связали свою судьбу с рабочим социалистическим движением. Таковы писатели Я. Гашек, М. Майерова, И. Ольбрахт, В. Ванчура и другие.

Одной из наиболее ярких фигур в изобразительном искусстве, художником, творчески продолжавшим реалистические традиции чешского пейзажа 19 в., был Антонин Славичек (1870 — 1910). Он опирался на опыт импрессионистов и в какой-то мере пуантелистов. Однако радостно оптимистическое пленэрное звучание его картин никогда не было связано с концентрацией внимания только на оптически-световой ценности живописи. Его образам старой Праги и родной сельской природы присуще целостное восприятие мира, сохранение традиций пейзажа-картины («У нас в Каменичках», 1904; «Вид Праги с Летны», 1908; обе — Прага, Национальная галлерея). Традицию социальной тематики продолжает развивать в своих реалистических композициях живописец Карел Мыслбек (1874 — 1915), а позже в экспрессионистических формах художник П. Котик.



В. Рабас. В поле. 1929 г

илл. 249 а

Если творчество А. Славичека исходит еще из традиций предшествующего периода, то искусство Вацлава Рабаса (1885 — 1954), вступившего в художественную жизнь в 900-х гг., типично именно для круга художественных исканий реалистов 20 в. Рабас внимательно изучал опыт современных ему европейских художников. Однако, в отличие от формалистов, он никогда в своей живописи не порывал с изобразительным

началом. Более того, для тесно связанного с родной землей, вышедшего из народных низов художника природа не была предлогом для самодовлеющих формальных исканий. Он воспевал простую и суровую красоту родного края. Поэтому при обобщенности формы, доходящей иногда до некоторой схематизации, его пейзажи отличаются необычайной материальностью, ритмической силой и выразительностью («В поле», 1929). Следует отметить, что после освобождения Чехословакии от фашистского ига Рабас обогащает свою палитру, делая ее более гибкой. Все чаще наряду с образами природы он обращается к образам простых людей Чехии (выполненные в технике подцвеченного рисунка «Портрет старого крестьянина», 1952; «После ночной смены», 1952, и т. д.). Таким образом, один из старейших мастеров Чехии нашел в себе силы в последние годы жизни внести свой вклад в развитие художественной культуры новой Чехословакии.

Как и творчество Рабаса, искусство Макса Швабинского,Йозефа Лады, Карела Покорного, Отакара Шпаниеля стало связующим звеном между традициями чешской гуманистической культуры начала 20 в. и культуры социалистической Чехословакии, в формировании которой они приняли самое деятельное участие. Исключительное значение в развитии новаторской, гуманистической линии чешского искусства 20 — 30-х гг. имело и творчество таких больших мастеров, не доживших до победы социализма, как скульпторы Я. Штурса и О. Гутфрёйнд. Яркую страницу в историю чешской современной сатирической графики и книжной иллюстрации вписали И. Чапек, Ф. Бидло и продолжающие и сейчас свою работу А. Пельци А. Гофмейстер. Характер вклада этих художников в чешскую культуру 20 в. был различен. У одних в творчестве превалировали новаторские поиски (Гофмейстер, Чапек, Гутфрёйнд). Для других была более характерна связь с традицией (Лада, Швабинский). Правда, в творчестве М. Швабинского (1873 — 1963) давали себя знать и черты символического модерна. Его работы на мифологические темы (офорты «Вакханалия», 1911, «Аркадия», 1913; серия гравюр на дереве «Райская соната», 1917 — 1920, и др.) были не

свободны от своеобразного налета пряной чувственности и усложнение-декоративной изысканности. Отзвуки символизма чувствуются в картине «Бедный край» (1899 — 1900; Прага, Галлерея искусства 20 в.), в целом реалистической по своей направленности. Но основной вклад Швабинского определился не этими сторонами его творчества. Он создал замечательную графическую галлерею реалистических портретов, среди которых «Крестьянин Ирса» (1901), полный лиризма и человечной теплоты, портрет «Две бабушки» (1903) и ряд точных и выразительных портретов деятелей современной ему чешской культуры и искусства (Б. Сметаны, 1906; М. Алеша, 1908; И. Мапеса, 1917, и др.). В этом отношении Швабинский продолжал развивать гуманистические и патриотические традиции чешского искусства 19 в.

Йозеф Лада (1887 — 1957) — главным образом иллюстратор и сказочник. Он как бы продолжал традиции искусства Манеса и Алеша, но продолжал очень своеобразно. Элемент сознательной стилизации под народный лубок, своеобразный добродушно наблюдательный народный юмор обличают в нем художника, влюбленного в традиции поэтической культуры своего народа. Вместе с тем он обращается к этим патриархальным крестьянским традициям с нежным и чуть насмешливым юмором человека 20 в. Его пейзаж почти всегда включает сюжетно-жанровый момент. Лада с веселой шутливостью рассказывает о нехитрых и милых радостях сельской жизни или изображает не то всерьез, не то в шутку добродушно-страшного водяного, чем-то напоминающего старого ворчливого деда, сидящего ночью у пруда под ветлой. Его произведения действительно очаровательны и заслуживают ту широкую, всенародную популярность, которой пользуется в стране творчество этого мастера.

Вершиной искусства Лады были иллюстрации к «Бравому солдату Швейку» (несколько вариантов) бессмертного Я. Гашека. Внешне грубоватый, а на самом деле очень точный и тонкий в своей выразительности лаконизм манеры, точно найденный тип самого Швейка, остросатирическая и вместе с тем не переходящая в злобный гротеск галлерея типов старой

австро-венгерской армии — наиболее ценные качества этой серии. Не случайно в сознании современного чешского читателя образ гашековского Швейка стал неотделимым от его интерпретации Ладой.

В графике в течение 20 — 30-х гг. сложилась группа художников, чье искусство было более непосредственно связано с идеями рабочего движения (деятельность группы «Социальная графика» — П. Раумбосек, К. Сокол и другие). Следует также выделить уже упомянутое нами творчество Адольфа Гофмейстера (р. 1902) и Антонина Пельца (р. 1895). Их островыразнтельные и лаконичные карикатуры и плакаты внесли свой вклад в политическую борьбу чешского рабочего класса. Правда, и в их искусстве в тог период сказывалось влияние экспрессионизма и иногда, как у Гофмейстера, проявлялись черты сюрреализма. Но четкая политическая направленность творчества определяла появление в их искусстве произведений политически заостренных, ясных, понятных по своему художественному языку. Особое место занимало яркое и лаконически острое творчество замечательного мастера сатиры и иллюстрации Франтишека Бидло (р. 1895), погибшего в 1945 г. в концлагере. Свой .вклад в борьбу с реакцией вносил в 30-е гг. сатирик Карел Штех (р. 1908), сумевший продолжить свою работу и в годы фашистской оккупации. Нельзя не упомянуть о выразительных карикатурах Зденека Кратохвила (р. 1883) и о работавшем в манере, близкой «Симплициссиумусу», Братиславе Бруннере (1886 — 1928); с политическими и социально-бытовыми карикатурами, полными злого юмора и острой гротесковостн, выступали также И. Лада, книжный иллюстратор В. Рада и другие.



Й. Лада. «Будьте здоровы»

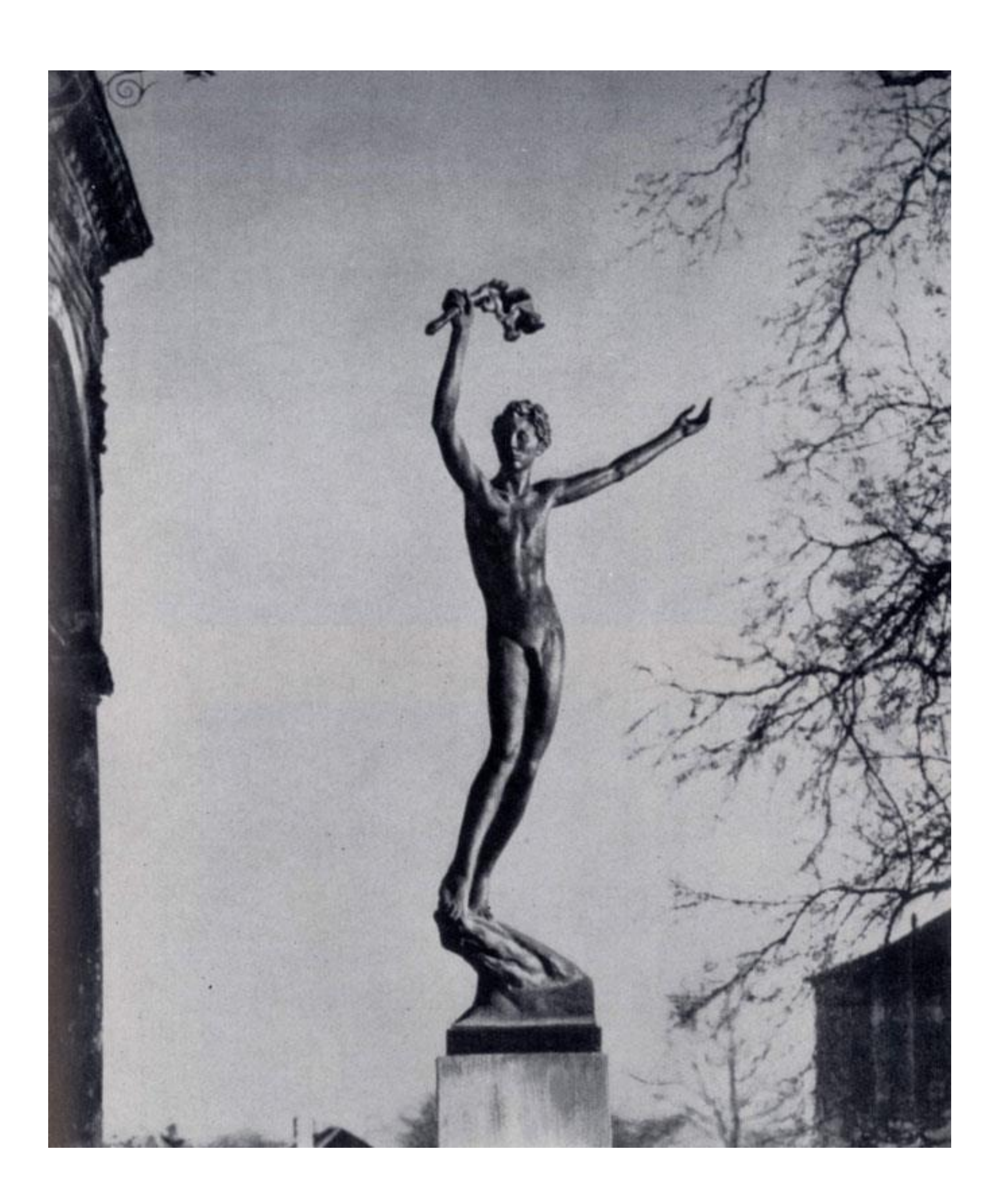
илл. 250 а

Как уже упоминалось, позиции реализма были очень сильны в чешской пластике. В скульптуре первых десятилетий 20 в. заметное место занимает творчество Л. Ша-лоуна (1870 — 1946). Если его большой и сложный по композиции памятник Гусу в Праге (1915) в значительной мере стилистически связан с принципами символического модерна, то его выразительная статуя «Ноша» (1913; Прага, Национальная галлерея), изображающая рабочего-каменщика, поднявшего тяжелую каменную плиту, отличается большей выразительностью и правдивостью. Значительно творчество Карела Дворжака (1893 — 1950). Своей выразительностью и динамичностью его образы перекликаются с художественным опытом Родена и отчасти Бурделя и связаны с традициями реализма первой трети 20 в. Портрет Л. Досталова (бронза, 1924), женские портреты и в особенности взволнованно-патетический торс «Поэзия» (бронза, 1942; Прага, Национальная галлерея) представляют собой интересную страницу в развитии европейской скульптуры 20 в.

Одной из значительных фигур в чешской скульптуре первой четверти 20 в. был ученик Мыслбека Ян Штурса (1880 — 1925), ушедший из жизни в полном расцвете своего яркого и страстного дарования. В его искусстве сочетался интерес к повышенной выразительности скульптурной формы с тонким пониманием драматической эспрессивности скульптурного силуэта. Даже в таких заказных вещах, как аллегорические группы, украшавшие вход в банковское здание в Праге, или скульптуры для пражского Главкова моста («Гуманность, 1913), сквозь помпезность композиции пробивается незаурядное пластическое дарование молодого ваятеля. Замечательны созданные им обнаженные фигуры. Такова, например, блестяще использующая контраст драпировок и обнаженного тела и полная сдержанно-взволнованной динамики статуя «Ночь» (бронза, 1910), поэтически-мечтательная мраморная «Весна» (1907) или отличающаяся красотой мощных пропорций и напряженным беспокойством ритмов «Мессалина» (мрамор, 1912 — 1913; все — Прага,

Национальная галлерея). Хотя в этих ранних работах и чувствуется некоторое влияние стиля модерн, все же общий характер драматически страстной пластической манеры Штурсы, по существу, очень далек от головного и манерного стилизаторства модерна и современного ему символизма.

Особую главу в творчестве Штурсы составляют его прекрасные портреты деятелей чешской культуры. В отличие от Мыслбека пластика этих портретов очень динамична, подчеркнуто экспрессивна. В душевной жизни героя четко выделен тот или другой лейтмотив. Таков его в полный горделиво-скорбной думы портрет композитора Бедржиха Сметаны (1924, подготовительный этюд к проекту памятника композитору) или взволнованно-порывистый образ поэтессы Божены Немцовой (бронза, 1924; Прага, Национальная галлерея). Деятели чешской культуры 19 в. в образах Штурсы воссозданы глубоко правдиво и вместе с тем наделены той нервной остротой, тем беспокойным драматизмом, которые характерны для настроений чешской интеллигенции 20 в., чутко ощущавшей болезненные социальные контрасты и диссонансы современной им жизни.

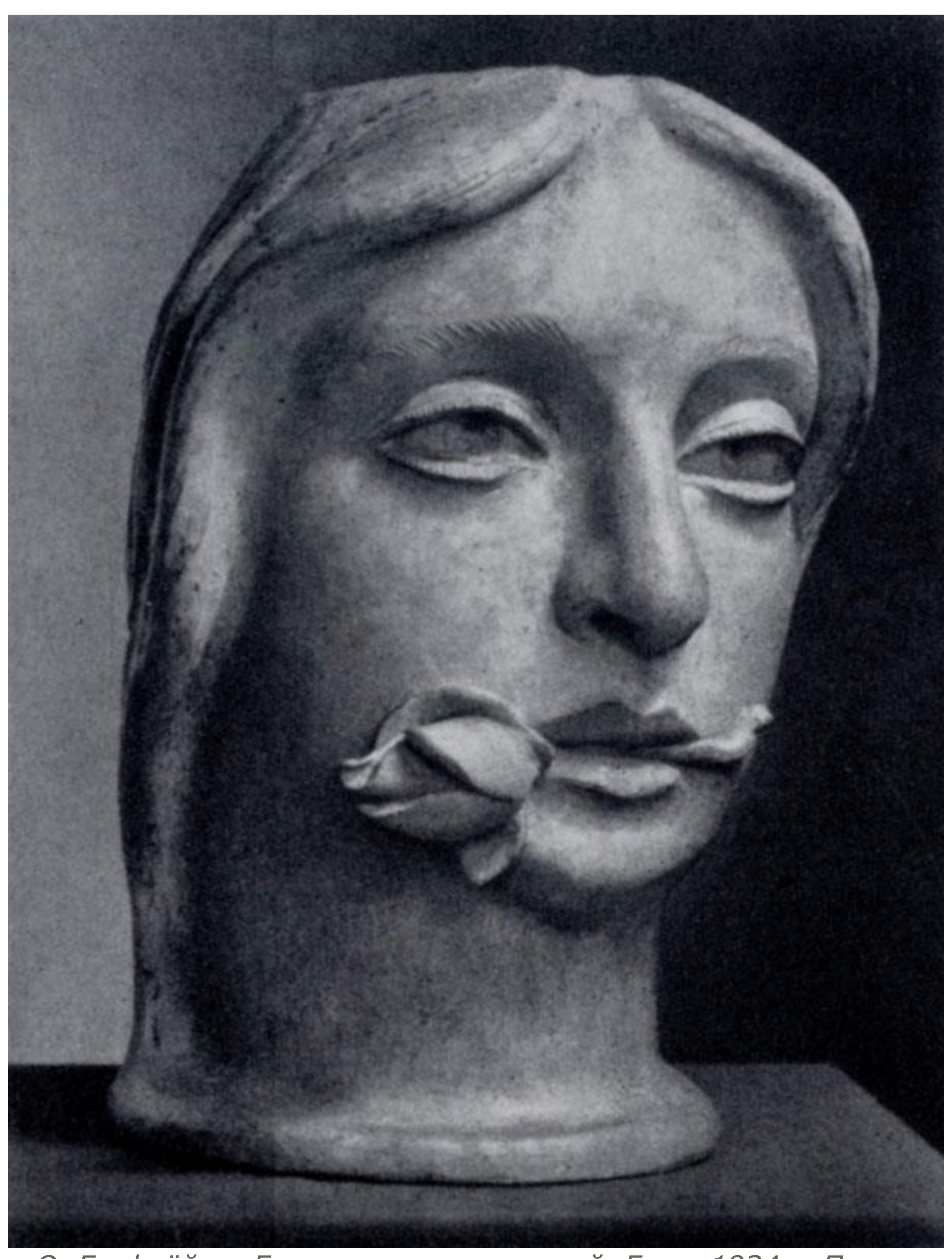


Я. Штурса. Победитель. Бронза. 1921 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 243

Вершиной творчества Яна Штурсы являются две его монументальные композиции. Одна из них — стремительно-порывистый «Победитель» (бронза, 1921; Прага, Национальная галлерея) в образе взволнованного юноши, почти отрока, горделиво подъемлющего пальмовую ветвь (*Эта статуя входила в композицию памятника Сватоплуку Чеху (не был осуществлен).*). Статуя поражает не только современным типом красоты самого юноши, но и той острой динамикой ритма, которая выдает современность восприятия и чувствования мира этим художником. Другая его отлитая из светлой бронзы монументальная статуя «Раненый» (1920 — 1921; Прага, Национальная галлерея) интересна не только своим антимилитаристским и гуманистическим пафосом, но острой и глубокой выразительностью образного решения темы. Художник изображает падающую обнаженную фигуру раненого, как бы подсеченную смертельным ударом. Штурса стремится фиксировать экспрессивно-драматическую, мгновенно проходящую ситуацию и вместе с тем найти то равновесие двух контрастных моментов — порыва вверх и падения, которое должно придать относительную устойчивость композиции и оправдать ее монументальное назначение.

По пути новаторских исканий развивалось в 20-е гг. творчество Отто Гут-фрёйнда (1889 — 1927), связанного с прогрессивными общественными движениями времени. Скульптор прошел через полосу кубистических экспериментов, но затем стал на реалистический путь. Следует упомянуть его попытку ввести в скульптуру тему труда (статуя «Труд», терракота, 1923; Прага, Национальная галлерея). Интересны и те работы Гутфрёйнда, которые пытаются по-новому передать поэзию красоты человека. Такова несколько схематизированная, но отличающаяся ясностью своих ритмов и пластики «Голова девушки с розой» (гипс, 1924; Прага, Национальная галлерея).



О. Гутфрёйнд. Голова девушки с розой. Гипс. 1924 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 242 а



О. Гутфрёинд. Труд. Терракота. 1923 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 242 б

В 20 — 30-х гг. развивается творчество Отакара Шпаниеля (1881 — 1955), представителя реалистической скульптуры, одного из крупнейших мастеров медальерного искусства народной Чехословакии, а также автора ряда выразительных скульптурных композиций (памятник И. Манесу, 1929; портрет И. Плечника, бронза, 1917, Прага, Национальная галлерея, и др.).

Богумил Кафка (1878 — 1942) продолжал в несколько динамизированном и ритмически заостренном виде традиции реалистической чешской скульптуры конца 19 в. Наиболее значительной работой Б. Кафки является огромная конная статуя Яна Жижки (1931 — 1950), прочно вписавшаяся в архитектурный силуэт Праги. Несвободная от черт некоторого академизма, статуя производит, однако, сильное впечатление благодаря удачно найденной лаконической энергии жеста грозного гуситского полководца. В живописно-импрессионистических традициях, восходящих к Родену, работает в те годы замечательный мастер Йозеф Вагнер (1901 — 1957). Его созданный уже в годы народной власти «Танец» (песчаник, 1956; Прага, Национальная галлерея) отличается нежной поэтичностью и мягкой мечтательностью.

Творчество другого крупного мастера чешской скульптуры 20 — 30-х гг. Карела Покорного (1891 — 1963) настолько тесно связано с формированием своеобразного чешского варианта искусства социалистического реализма, что его целесообразнее рассматривать в следующем разделе главы.

Качественно новый этап в истории Чехословакии, начавшийся после 1945 г., может быть, несколько условно, разбит на три периода. Первый период — время борьбы за выбор пути социального развития возрожденной Чехословацкой республики. Он завершился в феврале 1948 г. решительной победой народа, руководимого Коммунистической партией Чехословакии, над готовящей контрреволюционный путч буржуазией, сохранившей еще ряд важных экономических и политических позиций. С 1948 г.

начался второй период — период развернутого строительства социализма. В 1963 г. в Чехословакии был построен социализм и начался период постепенного перехода к строительству коммунизма.

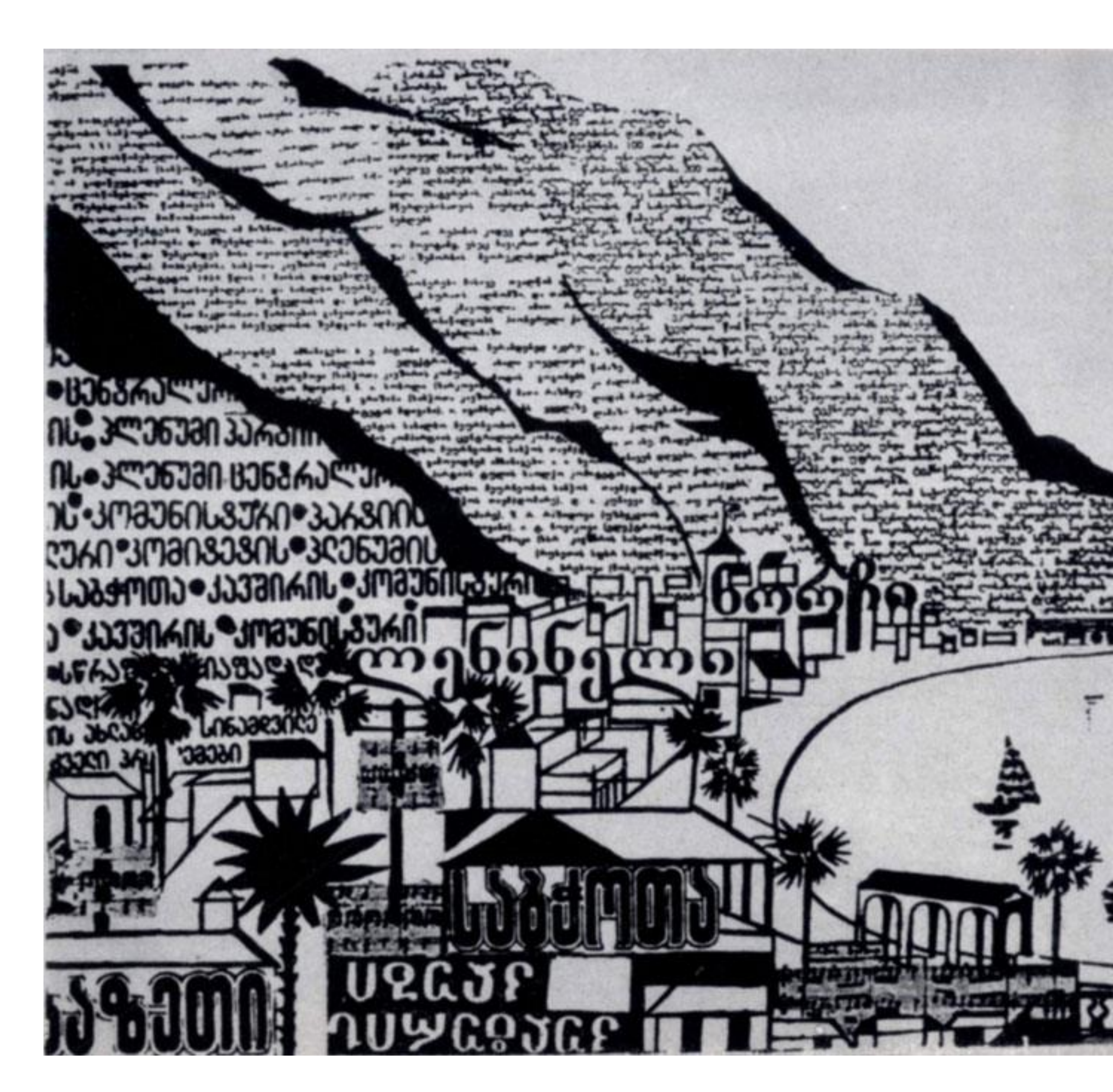
Искусство новой Чехословакии прошло за двадцать лет сложный, подчас противоречивый, но яркий путь, приведший к расцвету народной социалистической художественной культуры — литературы, кино, театра, архитектуры и отчасти изобразительных искусств.

В первые послевоенные годы в искусстве Чехословакии в обстановке острой идеологической борьбы и соревнования различных творческих направлении определился переход подавляющего большинства патриотически настроенной творческой интеллигенции на позиции демократии и социализма. После 1948 г. в искусстве явственно стал намечаться естественный переход художников, опиравшихся на прогрессивные традиции искусства 20 — 30-х гг., на позиции социалистического гуманизма и реализма. К сожалению, органическому сложению национально своеобразной формы социалистического реализма, правдиво решающего проблемы своего времени, новаторски развивающего на социалистической идейной Основе демократические и реалистические традиции своего народа, нанесли определенный вред моменты административного вмешательства в дела искусства. Естественный и закономерный процесс учета и — сообразно со своими задачами — переработки исторического опыта советского искусства — первого социалистического искусства в истории мировой культуры, часто подменялся призывом к некритическому копированию далеко не лучших произведений советского искусства 1946 — 1954 гг.

В последние годы положительное значение имело углубление и совершенствование руководства делом строительства социалистической культуры. Однако этот плодотворный процесс, связанный с созданием атмосферы широких исканий, выдвижением имен талантливой творческой

молодежи, огромными успехами в области кино, литературы, зодчества и прикладных искусств, в изобразительном искусстве сопровождается, на наш взгляд, значительными трудностями. Неизбежная реакция многих художников на ускоренное насаждение в качестве единственного возможного метода реализма, часто принимающего помпезные или упрощенно иллюстративные формы, привела в поисках обновления искусства к временному усилению формалистических авангардистских направлений. Это тем более было неизбежно, что видимость полной победы реалистического метода была достигнута в свое время не столько путем органической внутренней перестройки творческого кредо художников, сколько более внешними способами.

Однако поиски реалистического направления не прерываются и не могут прерваться. В трудном творческом соревновании с другими направлениями в чехословацком искусстве продолжает развиваться новаторская реалистическая линия, связанная с лучшими традициями национальной чехословацкой культуры, к которой примкнули и многие талантливые художники нового поколения. Нет сомнения, что на новом этапе развития культуры народа, построившего социалистическое общество и приступившего к строительству коммунистической культуры, неизбежно наступит новый расцвет реализма и в изобразительном искусстве.



А. Гофмейстер. На Кавказе. Гагры. Коллаж. 1959 г

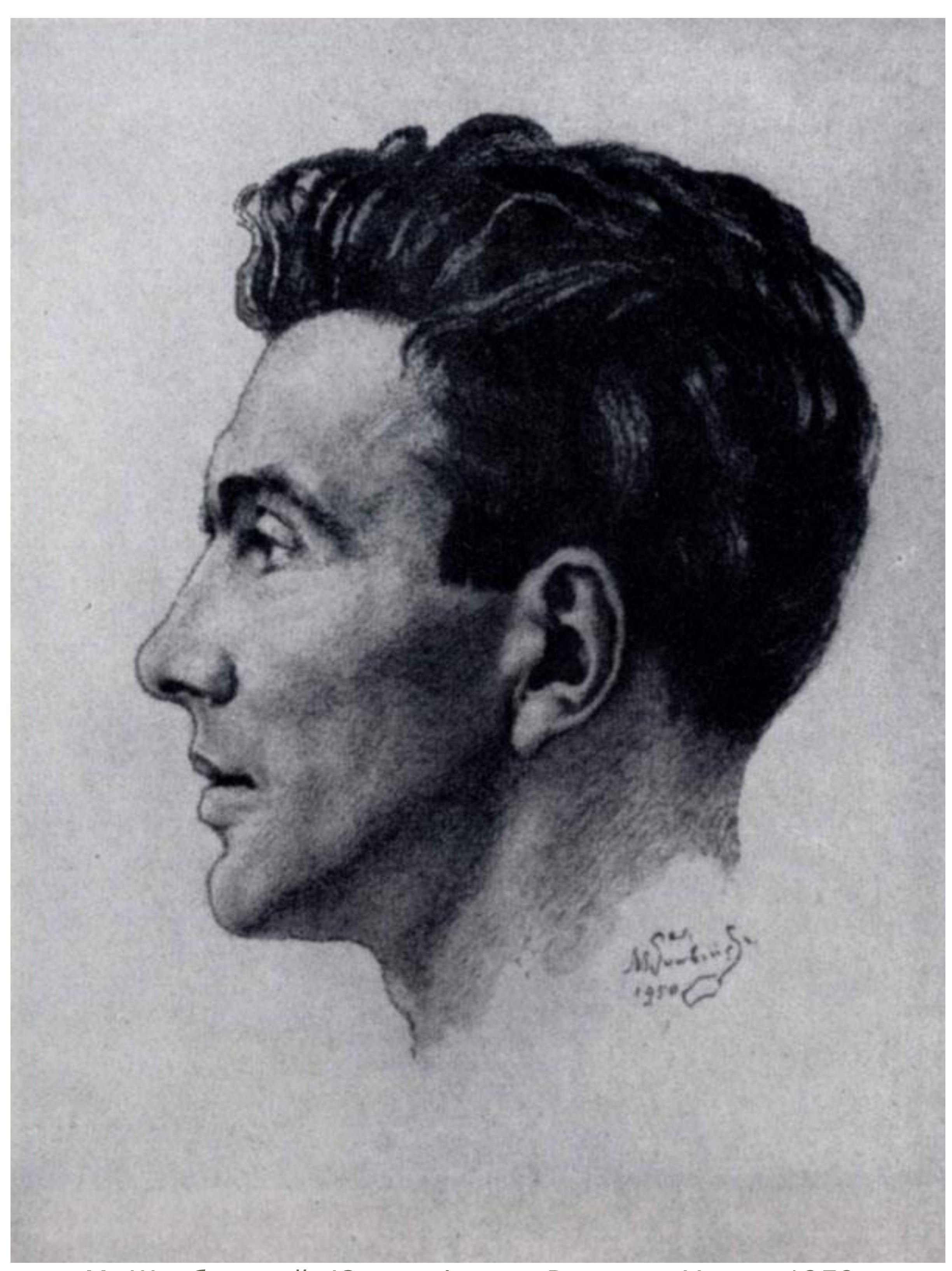
илл. 253 а



М. Бенка. Через разлившуюся реку. 1927 г. Мартин, Словацкий народный музей

илл. 251 б

На первом этапе формирования искусства народной Чехословакии большое значение имело творчество таких художников старшего поколения, как К. Покорный, К. Лидицкий, В. Маковский, М. Швабинский, И. Лада, А. Пельц, А. Гофмейстер, М. Бейка (р. 1888) и другие. Известную роль играло и искусство художников, непосредственно продолжавших традиции сюжетной живописи 19 в., таких, как Я. Чумпелик (1895 — 1965) или несколько сухой и вместе с тем салонный портретист В. Нехлеба. Относительно прогрессивная роль Чумпелика объяснялась тем, что он одним из первых обратился к современной теме. Картина его «На рассвете февральского дня» (1951; Прага, Национальная галлсрея) прочно вошла в историю искусства социалистической Чехословакии в отличие от некоторых его работ 1949 — 1954 гг., не свободных от элементов помпезности.



М. Швабинский. Юлиус Фучик. Рисунок. Уголь. 1950 г

илл. 252 а

Значительнее вклад Швабинского. Его графические портреты деятелей культуры новой Чехословакии, как бы продолжившие серию, начатую в предыдущий период, явились определенным звеном в сложении искусства социалистического реализма в новой Чехословакии. Таков, в частности, портрет Юлиуса Фучика (1950), выразительно передающий нравственную красоту одного из самых светлых героев чешского Сопротивления. Большой интерес представляют и монументальные работы Швабинского, например подготовленная им для Национального театра в Праге мозаика «Прорицание Либуши» (1953 — 1954).

Следует заметить, что возрождение на новой основе традиций чешского монументального искусства — ценная сторона художественной культуры Чехословакии. Она была подхвачена и развита художниками следующего поколения. Таковы сграффито, созданные для Лидебурского и Герзанского дворцов Адольфом Забранским (р. 1909), талантливым мастером среднего поколения. Сграффито, посвященное теме «С Советским Союзом на вечные времена» (1955), изображает встречу пражан с советскими танкистами 9 мая 1945 г. Мастерская, легко читаемая композиция полна праздничного движения; блестящее владение техникой сграффито — техникой, широко распространенной в эпоху чешского Ренессанса, — немаловажное достоинство этого произведения. Монументальностью отличается и серия картонов (1955), посвященная памятным событиям чешской истории и представляющая собой проект росписи для Музея чешской письменности в Праге. В этой работе Забранскнй как бы продолжает традиции М. Алеша.



А. Забранский. С Советским Союзом на вечные времена. Картон для сграффито для Герзанского дворца в Праге. 1951 г

илл. 252 б

Одним из примеров синтеза разных видов искусства стал Мавзолей вечной славы, воздвигнутый в 1954 г. в память советских воинов, павших за освобождение Праги. Бронзовые двери, украшенные рельефами К. Покорного, мраморный саркофаг (его же работы), помещенный в центре полукруглого зала, приглушенное сияние мозаик В. Сыхры, воплотивших образы советских воинов, их спокойно-торжественные фигуры, полные просветленного раздумья, стихотворные подписи, созданные специально для этой цели В. Незвалом, складываются в целостный монументальный образ. Мавзолей славы — одно из интересных монументально-синтетических решений в художественной культуре социалистических стран в первой половине 50-х гг.

Успехи чешской и словацкой станковой живописи, хотя, может быть, и несколько менее значительны, чем успехи

монументального искусства и скульптуры в частности; все же и здесь утверждение принципов реализма и народности искусства принесло свои плоды.



Я. Славичек. Прага зимой. 1954 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 251 а

В области пейзажа большое значение имело, как уже упоминалось ранее, творчество позднего В. Рабаса, а также яркое оптимистическое искусство Яна Славичека (р. 1900) художника, продолжавшего славные традиции своего отца Антонина Славичека (торжественная «Прага», 1952 — 1953; «Прага зимой», 1954; обе работы — Прага, Национальная галлерея). Следует также упомянуть полные лиризма и тонкие по колориту пейзажи словацкого художника Я. Чемицкого («Тополя», 1959; «Деревенская улочка в лунную ночь», 1962, и др.). Интересным примером синтеза фольклорных традиций и современных художественных течений является декоративно яркое, полное оптимизма творчество Людо Фуллы (р. 1902). Его большое тканое панно «Песнь и труд» (1934) воспевает поэзию народной жизни родной ему Словакии. В наше время он создал такие очаровательные композиции, как «Словацкая мадонна» (1949), «Невеста» (1947) и символическая композиция «Памяти словацких матерей» (1964).



Л. Фулла. Невеста. 1947 г. Братислава. Словацкая национальная галлерея

илл. 254 б

В области живописи, посвященной отображению современной жизни народа, относительно большие успехи были достигнуты в течение 50-х гг. рядом словацких художников. Таков отличающийся суровой экспрессией «Партизан» (1954) Л. Гудерны (р. 1921), жизненно правдивое искусство М. Медвецкой (р. 1914) («Самый молодой в землянке», 1954; «На стройке гидростанции», 1957). В отличие от спокойного повествовательного несколько традиционного по форме искусства Медвецкой творчество чеха И. Брожа (р. 1904) отличается большей эмоциональностью. Его работы конца 30-х и первой половины 40-х гг. перекликались с авангардистскими экспериментами западноевропейской живописи. В работах же 1948 — 1956 гг., посвященных темам гуситской революции, давало себя иногда знать несколько поспешное и не всегда приводящее к художественно убедительным результатам стремление обратиться к традиционным формам реалистической живописи.

Следует заметить, что последний недостаток был характерен не только и даже не столько для одного Брожа, сколько вообще для тех художников, чья перестройка в сторону реализма в первой половине 50-х гг. осуществлялась, как уже упоминалось, несколько прямолинейно и поспешно. Очень важно, однако, что Брож и после 1956 — 1957 гг. сохраняет общую реалистическую направленность своего творчества. Но в последние годы, стремясь к обогащению, творческому развитию художественного языка, художник обращается к экспрессивной, более свойственной его темпераменту манере исполнения. Таковы его пейзажи разрушенного и возрождающегося Гданьска (1959) и полные экспрессии и драматизма живописные работы 1963 — 1964 гг.

В области графики следует выделить успешную работу ряда мастеров книжной иллюстрации. Таковы выразительные, граничащие с гротеском иллюстрации А. Пельца к «Острову пингвинов» А. Франса (1953), А. Гофмейстера — к

произведениям В. В. Маяковского (1961), а также выполненные в точной, реалистической манере очень живые иллюстрации В. Фиалы (р. 1896) к «Тысяче и одной ночи» (1948) и сборнику казахских сказок (1958), переведенных на чешский язык. Свой яркий вклад в область книжной графики внес и мастер-монументалист Забранский, создавший, в частности, ряд очаровательных по своей поэтической внешности иллюстраций к сборнику детских народных прибауток, присказок и сказок (1959). Говоря об иллюстраторах детской книги, нельзя не упомянуть Иржи Трнку (р. 1912), одного из крупнейших современных мастеров мультипликационного кино. В своих иллюстрациях к «Чешским сказкам» И. Горака Трнка проявил присущее ему чувство юмора и яркость фантазии.



И. Трика. Иллюстрация к «Чешским сказкам» И, Горака. Гуашь. 1945 г

илл. 250 б

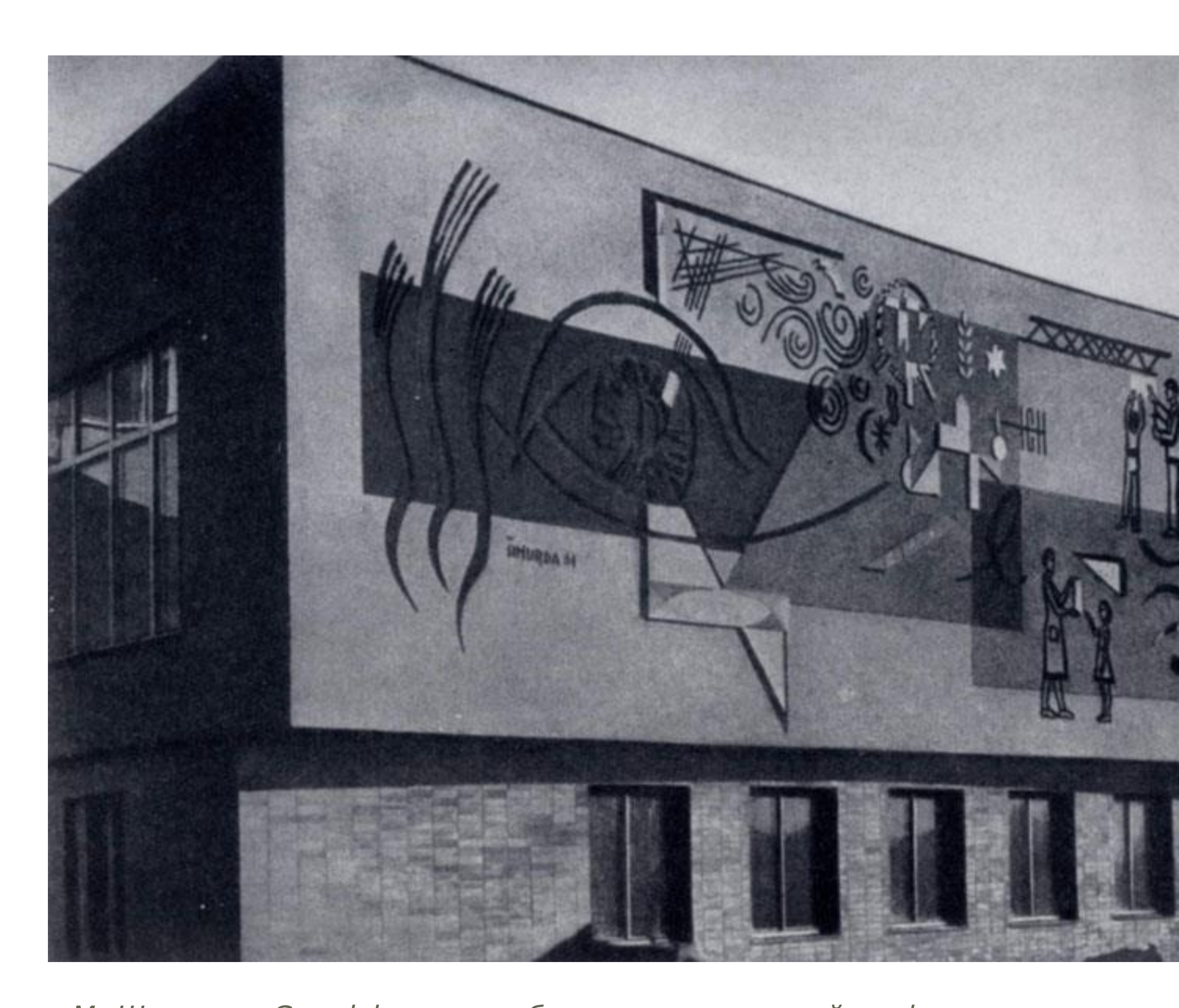
Особое место в чехословацкой графике занимает полное драматической силы творчество словака Винцента Гложнпка (р. 1919). Напряженно и страстно ищущий художник начал работать в 40-х гг. В 1954 г. он создал поражающую своим экспрессивным реализмом серию литографий, посвященную словацкому восстанию 1944 г. Создавший также ряд интересных иллюстраций к сказкам Андерсена (1950-е гг.) и к свифтовскому «Гулливеру» (1957), Гложник является одним из крупнейших графиков современной Чехословакии. Особенно значительны его отличающиеся лаконизмом и сдержанной эмоциональностью мексиканские зарисовки 1958 — 1960 гг.. В них Гложник учитывает и по-своему перерабатывает опыт мексиканской графики. К сожалению, в последние годы в творчестве Гложника (хочется верить, что это процесс временный) резко обострились тенденции экспрессионистического и отчасти сюрреалистического характера.



В. Гложник. На площади в Куэрнаваке. Из серии «Мексиканские мотивы». Гравюра на линолеуме. 1959 г

илл. 253 б

К концу 50-х гг. сложилось искусство молодого поколения чехословацких художников. Типичными для исканий группы молодых живописцев, идущих по пути реализма, являлись в те годы картины К. Соучека (р. 1915), стремившегося раскрыть поэзию обычных людей («Кафе», 1957). Сохранял связь с традициями фигуративизма и Зоубек. Интересны и искания П. Сукдолака, мастера, тонко владеющего техникой офорта. Однако часть молодых художников, да и художников среднего поколения, пытается преодолеть недостатки в живописи предшествующего этапа и обновить искусство путем подражания образцам западноевропейского формализма. Некоторые из них, например такие способные мастера, как М. Медек, Ч. Кафка, близки к абстрактному искусству. В последние годы создан, в рамках Союза художников, ряд творческих групп («Май», «Трасса» и др.)> стоящих на позициях так называемого авангардизма. Все же нет сомнения, что плодотворная тенденция новаторского развития принципов реализма и народности восторжествует и в творчестве молодых живописцев и графиков, подобно тому как она начинает все сильнее проявлять себя, после некоторого временного спада, в чехословацкой скульптуре сегодняшнего дня.



М. Шимурда. Сграффито в комбинации с керамикой на фасаде школы слепых детей в Братиславе. 1961 г

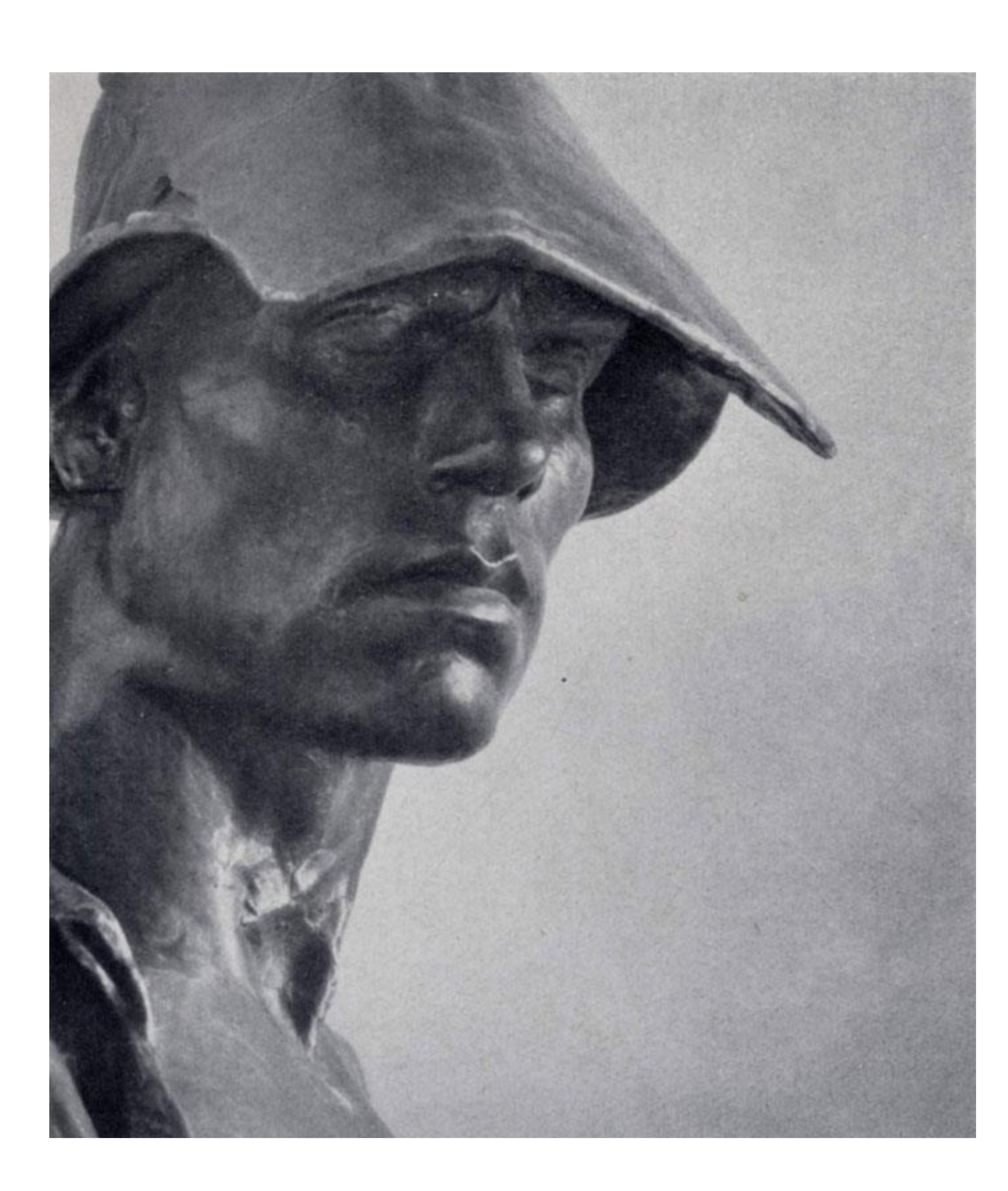
илл. 255 а



Ф. Гайдаш. Фреска в вестибюле вокзала в Братиславе. Фрагмент. 1960 г

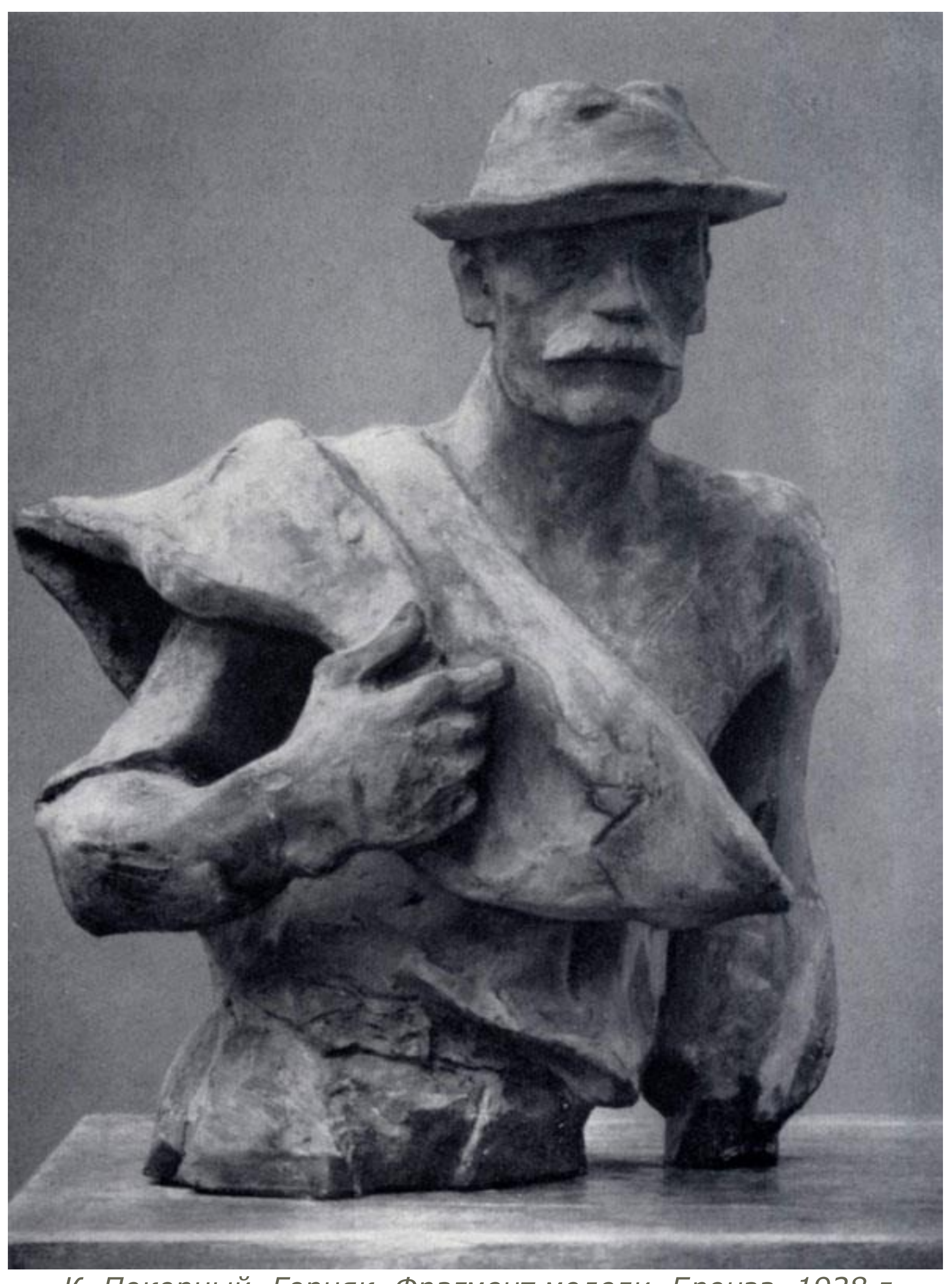
илл. 255 б

Ярким примером сложных и противоречивых поисков художниками молодого поколения своего места в новой, социалистической культуре Чехословакии может служить творчество талантливого словацкого графика — ученика В. Гложника Албина Бруновского (р. 1935). В его творчестве переплетаются работы, далекие от реализма, в частности созданные под влиянием сюрреализма и экспрессионизма, с островыразительными иллюстрациями реалистического характера (к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, 1960; к «Мадам Бовари» Г. Флобера, 1963; к «Одесским рассказам» И. Бабеля и др). Заслуживает внимания и деятельность ряда художников, продолжающих работать над связанными с современной архитектурой большими монументальными композициями. Такова, например, фреска в вестибюле вокзала в Братиславе, созданная Ф. Гайдашсм (1960); интересно сграфитто в комбинации с керамикой на фасаде школы слепых детей в Братиславе М. Шимурды (1961). В большой росписи потолка актового зала нового здания Политехнического института в Братиславе (1963) И. Хандл, мастер-монументалист, активно работающий над проблемами синтеза искусства, пытался сочетать изобразительную и смысловую ясность выражения идеи (история науки как история борьбы света и разума с тьмой) с переработкой живописных приемов и традиций, идущих от сГер-ники», панно «Война» и «Мир» Пикассо.



К. Покорный. Острава. Фрагмент. Бронза. 1936 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 244 а



К. Покорный. Горняк. Фрагмент модели. Бронза. 1928 г

илл. 244 б



К. Покорный. Братание. Бронза. 1947 — 1950 гг. Прага, Национальная галлерея

илл. 245 а

Переходя к искусству скульптуры, следует подчеркнуть, что в 40 — 50-е гг.. как и в первые десятилетия 20 в., реализм в скульптуре занимает ведущие позиции. Развитие линии социалистического реализма в чешской пластике было связано, как уже упоминалось выше, с творчеством Карела Покорного. Уже в «Горняке» (бронза, 1928) Покорный, сам выходец из трудовых классов, утверждает величие образа рабочего человека. Его памятник горнякам, погибшим при шахтной катастрофе в Осеке (1925 — 1934), стоящий на опушке леса, над местом катастрофы, поражает гуманизмом и пластической выразительностью; его «Острава» (бронза, 1936), полный суровой сдержанной силы образ металлурга, стала как бы символом несгибаемой энергии рабочего класса Чехословакии. В годы оккупации К. Покорный, вынужденный творить в условиях жесточайшей цензуры, работает над образом увенчанного тернием скорбящего Христа и над полной трагической экспрессии фигурой закутанной в плащ изможденной женщины, овеваемой враждебным ветром («Военная година)», 1942). Общественный смысл этих выразительных композиций достаточно ясен. После освобождения родины К. Покорный создает свою знаменитую группу «Братание» (бронза, 1947 — 1950), посвященную встрече советского воина и чешского партизана. Эт& полная взволнованной динамики скульптура является одним из лучших произведений мирового социалистического искусства. Она воплощает боевое братство народов, одержавших победу над гитлеровской Германией. В последующие годы Покорный создает ряд образов деятелей чешской культуры (памятник Божене Немцовой на «Славянском острове» в Праге, 1954). Особенно выразителен эскиз композиции (1946), сочетающей свойственной поэзии Немцовой взволнованный лиризм с героической приподнятостью решения образа. В последние годы своей жизни старейший художник, избранный почетным членом Академии художеств СССР, работал над серией статуй, посвященных героям Октябрьской социалистической революции.

В. Маковский (р. 1900) прошел через опыт модернистических исканий. В дальнейшем, в серии полных сдержанного лиризма портретов, в работе над обнаженной натурой художник по-новому продолжает замечательные традиции чешской реалистической скульптуры. Высоким реалистическим мастерством, духовной содержательностью отличается статуя великого чешского мыслителя 17 в. Яна Коменского (1958).



Й. Костка. Словачка. Гидроналиум. 1962 г

илл. 245 б

Одним из лучших скульпторов среднего поколения является братиславский мастер И. Костка (р. 1912. В отличие от крепко связанного с традициями реалистической чешской скульптуры К. Покорного Костка в молодости отдал дань авангардистским экспериментам. Победа народного строя в Чехословакии направила яркое дарование Костки по пути реалистического новаторства. Его экспрессивно-динамическая «Жница» (бронза. 1953; Братислава, Словацкая национальная галлерея), передает красоту движения сильной и энергичной молодой крестьянки. Выразительна и статуя «Возвращение партизана» (1953 — 1954; Братислава). Следует отметить, что Костка также прекрасный график, создавший лаконически точную и островыразительную серию народных типов и характеров. К. Покорный, В. Маковский и И. Костка провели огромную работу по воспитанию кадров молодых скульпторов.

Среди других мастеров среднего поколения следует отметить нервно-выразительное искусство К. Лидицкого (р. 1900), создателя замечательной статуи Яна Гуса (1950 — 1955). Мастер подчеркнул в статуе интеллектуальное богатство личности Яна Гуса, его взволнованную и интенсивную духовную жизнь. Более сдержанно и спокойно искусство И. Малейовского (р. 1914), автора ряда бронзовых рельефов, посвященных революционному прошлому и настоящему чешского народа. Ближе к творчеству Лидицкого искусство такого представителя среднего поколения, как А. Кальвода (р. 1907), создавший отличающийся лаконизмом силуэта памятник чешскому поэту Иржи Волькеру (1949 — 1950; Прага).

Заметное место в скульптуре Чехословакии начиная со второй половины 50-х гг. заняло молодое поколение ваятелей. Старший из них, А. Тризуляк (р. 1921), шел от реалистически правдивых, но не свободных от черт этнографизма композиций, посвященных народным типам Словакии. Таков его пастух, играющий на народном музыкальном инструменте (1954). В конце 50-х — начале 60-х гг. Тризуляк много работает над созданием лаконически выразительных

декоративных скульптур, вписанных в ансамбль архитектуры новой Братиславы («Юноша и конь», 1961, и др.).

Тризуляк, Бартфай и Кулих совместно с Костной и при участии словацкого мастера рельефа Р. Прибиша создали в конце 50-х гг. замечательный монумент Славы советским воинам, павшим при освобождении Братиславы. Памятник поставлен на братском кладбище, расположенном на вершине горы, возвышающейся над Братиславой. Свободная архитектурная планировка, прекрасная пространственная группировка отличающихся своей романтической приподнятостью статуй и в особенности победно ликующая фигура советского воина, вознесенная на высоком пьедестале над всей округой, превращают эту композицию в одно из самых значительных монументальных сооружений в искусстве социалистических стран. Тризуляк позже отошел от реалистических принципов искусства, обратившись к созданию композиций абстрактного характера.



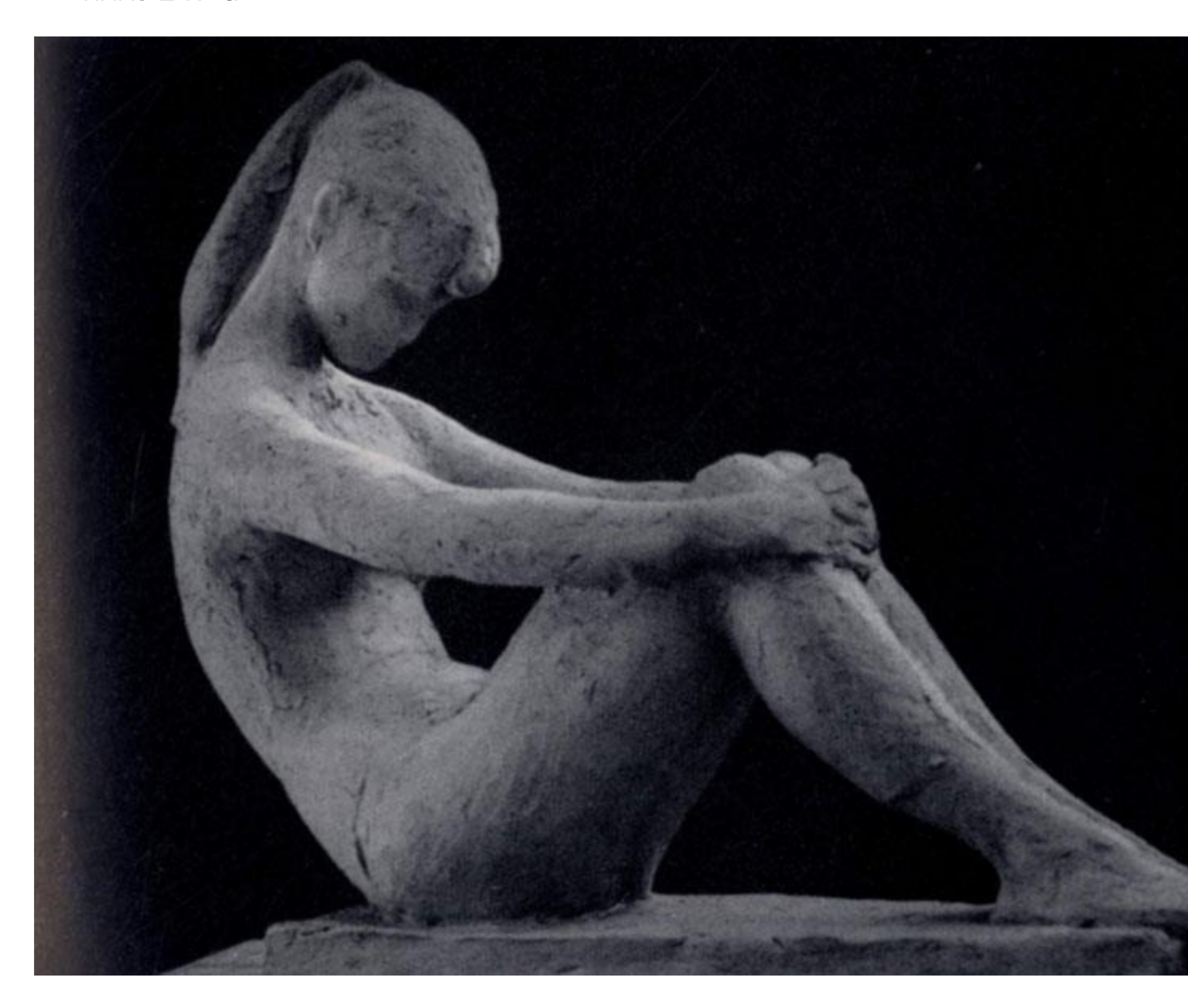
Т. Бартфай. Желание. Бронза. 1961 г. Братислава. Словацкая национальная галлерея

илл. 246



Я. Кулих. Памятник героям Дуклы на Дукельском перевале. Гидроналиум. 1960 г

илл. 247 а



Я. Кулих. Сидящая. Гипс. 1960-е гг

илл. 247 б

В реалистическом направлении развивается дарование братиславских скульпторов Т. Бартфая (р. 1922) и Я. Кулиха (р. 1930). Первый начал с лирических, но выполненных в

несколько традиционной манере образов словацких девушек («Песня», 1953). В дальнейшем он приходит к более обобщенной и вместе с тем музыкально-ритмизованной трактовке пластической формы (декоративные женские фигуры для фонтана в Братиславе, 1960 — 1962; «Портрет девушки» и др.). Кулих также стремится к подчеркнуто ритмической выразительности своих обобщенных, связанных с современной архитектурой скульптур. Его творчество своеобразно сочетает фольклорные традиции старого словацкого искусства с обращением к опыту передовых скульпторов 20 в. В частности, им по-своему осмыслены приемы творчества Мухиной и Бурделя. Наиболее значительной его осуществленной работой остается памятник героям Дуклы на Дукельском перевале (металл, камень; 1960). Фигуры скорбной матери и торжественно-строгого, как бы уже отчужденного от жизни молодого воина выразительно выступают на фоне сложенной из грубо отесанных камней пирамидальной стены. В 1962 г. Кулих завершил проект огромного монументального памятника (из нержавеющей стали) легендарному народному «разбойнику» Янешеку, герою народных песен и сказаний. Творчество Кулиха многогранно. Так, он создает очаровательную и легкую фигуру обнаженной «Сидящей» (1960-е гг.); величаво красива по своим ритмам статуя «Мать Словакия» (кованая медь, 1964).

* * *

Характерной особенностью развития чехословацкой архитектуры в период между двумя мировыми войнами было наличие сильного ядра прогрессивно мыслящих и талантливых зодчих, оказывавших большое влияние на все стороны архитектурного творчества. В те годы Чехословакия располагала едва ли не самым революционным по сравнению с другими капиталистическими странами авангардом творческой архитектурной молодежи, живо воспринявшей идеи Октябрьской революции и основы марксистской идеологии. Характерно, что в организации «Деветсил», возникшей в 1920 г. как объединение прогрессивно настроенной художественной интеллигенции, ведущая роль

принадлежала именно архитекторам (Я. Фрагнер, К. Гонзик, В. Обртл, Е. Лингарт, Я. Крейцер и другие). Они активно пропагандировали мысль о том, что современный архитектор не может являться лишь изобретателем, конструктором и художником, он также одновременно «должен быть гражданином общества, активно вторгающимся в социальную жизнь и борющимся за осуществление социалистических принципов». Однако особенно активной деятельность прогрессивных архитекторов становится в начале 30-х гг., когда создается в рамках Левого фронта — одной из организаций Компартии Чехословакии — специальная архитектурная секция. Немалую роль в формировании революционных традиций чехословацкого зодчества сыграли также Международный съезд левых архитекторов (Прага, 1932) и организация в 1933 г. Союза социалистических архитекторов, объединившего на базе революционного, социалистического в своей основе мировоззрения прогрессивных архитекторов из различных обществ. За пять лет своего существования (в 1938 г. был запрещен) союз привлек в свои ряды многих видных чехословацких зодчих.

Наиболее крупным событием в деятельности архитекторов Левого фронта явились выставки «Пролетарское жилище», организованные в Праге и Брно в 1931 — 1932 гг. архитекторами Я. Гилларом, Ф. Ехом, И. Киттрихом, А. Мюллеровой и другими. Выставки документально показали катастрофические жилищные условия рабочего класса и бесперспективность улучшения этого положения в условиях капитализма. Обе выставки были запрещены полицией. Существенно и го, что Чехословакия явилась единственной страной, где в 1932 г. была проведена выставка советской архитектуры.

Другой формой работы архитектурных организаций являлось участие в издании прогрессивных журналов «Ставба», «Живот», «Теорба» и других, на страницах которых велась пропаганда идей социалистической архитектуры и критика реакционных художественных направлений.

Для творческой жизни Чехословакии 20 — 30-х гг. были типичны органическая и широкая взаимосвязь между отдельными видами искусства, взаимное проникновение новаторских тенденций, использование многих родственных приемов в различных областях и жанрах художественного творчества, где подчас работали одни и те же люди. Характерным примером активной и многоплановой работы прогрессивных чехословацких зодчих является деятельность видного архитектора (ныне народного художника ЧССР) Иржи Кроги (р. 1893), в которой неразрывно переплетается художественное творчество и идейно-политическая революционная борьба. В 1920 г. архитектор И. Крога стал одним из основателей социалистического театра, автором ряда его первых представлений. В дальнейшем он много работает как график и живописец. В своих архитектурных произведениях Крога стоит на позициях эмоционального функционализма. Его постройки отличаются свободной композицией геометрических объемов, в которой еще сильно ощущается влияние чешского кубизма (вилла в Космоносах, 1920; больница в Младо-Болеславе, 1925). Параллельно с проектной работой Крога пишет ряд исследований («Вопросы социологии жилья», «Экономика наименьшей квартиры» и др.), в которых резко критикует буржуазную действительность. В 1934 г. за политическую деятельность Крога приговаривается к тюремному заключению и лишается звания профессора. Только активная борьба за его освобождение, развернувшаяся как в Чехословакии, так и за ее пределами (в защиту И. Кроги выступили, в частности, Ле Корбюзье и Пьер Жаннере, Френсис Журден, Огюст Перре и другие), вынудила чехословацкое правительство выпустить Крогу на свободу, где он продолжал свою активную творческую деятельность.

Значительную роль в борьбе за передовую направленность архитектурного творчества сыграли конкурсы на жилые дома для рабочих, на проект памятника трудящимся, расстрелянным в Дольнем-Липове, и т. д. Конкурсные проекты рабочего жилища (архитекторы Я. Гиллар, Л. Жак, И. Гавличек и К. Гонзик) привлекали высоким художественным мастерством и

своей социальной устремленностью, в основе которой лежала попытка разработать пути улучшения бытовых условий трудящихся. Авторы видели решение этой задачи в создании домов коллективного типа, где индивидуальные семейные жилые помещения дополнялись развитыми формами общественного обслуживания.

По своей архитектуре проекты зодчих Левого фронта отличались наиболее ясной последовательностью в осуществлении новых архитектурно-художественных принципов. Их выразительность строилась на органической композиции лаконичных пространственных объемов, на игре гладких плоскостей с четкими и определенными гранями, на контрастах живой природы и новой материальной среды. Это ясность творческих концепций была особенно заметна на фоне массы ремесленных сооружений, отражающих две ведущие тенденции буржуазного зодчества: одна из них продолжала линию эклектической архитектуры конца 19 — начала 20 в., а другая, хотя и усваивала некоторые приемы новой архитектуры, следовала им лишь как внешней моде.

Попытки осуществить передовые архитектурные идеи в буржуазной Чехословакии, естественно, не могли дать сколько-нибудь значительных практических результатов и тонули среди делящеских, чисто ремесленных проектов. Они лишь убедительно показали, что «новая архитектура переросла тесные рамки индивидуализма, находится в противоречии с ними и идеи ее могут быть реализованы в полной мере лишь в условиях социалистического общества» (Ян Ванек). Однако, так или иначе, прогрессивные устремления чехословацких зодчих не могли не отразиться на строительстве, которое в годы межвоенного двадцатилетия благодаря благоприятной конъюнктуре было широким и активным; они способствовали также тому, что Чехословакия в 20 — 30-х гг. заняла почетное место среди развитых европейских стран, в которых формировалась новая архитектура.

В буржуазной Чехословакии сооружалось большое количество конторских корпусов различных фирм, зданий банков, отелей, универсальных магазинов, правительственных учреждении и. т. д. Строились и новые жилые массивы, предназначавшиеся в значительной мере для растущего чиновничье-бюрократического аппарата и рабочей аристократии. Особенно быстро росли такие старые промышленные центры, как Прага, Брно, Плзень, Острава. В Праге за период с 1919 по 1935 г. количество домов удвоилось. Возникли и были расширены такие районы города, как Винограды, Дейвице, Голешовице, Либень, Малешице. В 1920 г. в результате объединения с городом тридцати восьми окрестных поселков и деревень была образована Большая Прага, и началась разработка генерального плана столицы, который не смог, однако, стать действенным средством упорядочения застройки и улучшения архитектурно-художественного качества строительства.

Одним из наиболее ярких примеров развития капиталистического градостроительства была судьба города Злина (теперь Готвальдов), который в течение пяти столетий почти не развивался, а на протяжении 20 — 30-х гг. вырос в десять раз. Фактически здесь был выстроен новый город, «столица» обувной империи фабриканта Бати, который, следуя американскому образцу, стремился поставить на службу своим интересам последние достижения науки и искусства, в том числе архитектуры и градостроительства. Достаточно сказать, что в разработке генерального плана Злина на разных этапах участвовали такие крупнейшие зодчие, как Ян Котера и Ле Корбюзье, а в окончательном проекте 1920-е гг.), выполненном архитектором Ф. Гохурой, получили воплощение такие новые тенденции, как свободная, бесквартальная система застройки, сочетание многоэтажных и малоэтажных зданий, оригинальная асимметричная композиция городского центра, устроенного у самых ворот комбината, и т. п.

В Злине — Готвальдове были широко применены типовое строительство (двух-семейные дома для рабочих) и

индустриальные методы возведения многоэтажных зданий. Но особенно важно то, что на базе всех этих технических достижений талантливые чехословацкие архитекторы, работавшие в Злине (Ф. Гохура, В. Кар-фнк, И. Боженилек и другие), сумели создать свою выразительную архитектурно-художественную систему, придающую неповторимый облик застройке города и позволяющую безошибочно отличать архитектуру «готвальдовских» зданий. Каркасная железобетонная конструкция четко выявлена здесь на фасадах административных, производственных, общественных и жилых сооружений и вместе с заполнением из красного кирпича служит основным средством достижения архитектурной выразительности. Сочетание светло-серых бетонных стоек и поясов, красных кирпичных стен и окружающей зелени, буйно разросшейся в узкой долине Бескид, образует своеобразный колорит Готвальдова, выделяющий его из числа других чехословацких городов, и показывает, каких неожиданно широких и значительных художественных результатов может добиться в индустриальном строительстве архитектор с помощью самых скромных средств.

В большинстве старых крупных городов наблюдался процесс бегства имущих классов из переуплотненных и неблагоустроенных старых центральных районов в окрестности города и на его окраины, где строились фешенебельные виллы. Так, в 1926 — 1928 гг. в Праге возник новый район Баба (архитектор П. Янак и другие), где на берегу Влтавы, обращенном к Дейвицам и Старому Городу, свободно расположились современные по своим формам хорошо оборудованные просторные виллы. Строились на окраинах и более скромные поселки, как, например, Споржилов с дешевой малоэтажной застройкой, интересный, однако, тем, что он представлял собой попытку реализации некоторых идей города-сада в условиях Чехословакии.

Среди наиболее крупных мастеров чехословацкой архитектуры в годы межвоенного двадцатилетия значительное место занимал ученик Яна Котеры — Иозеф Гочар (1880 —

1945). Архитектор широкого диапазона и редкого композиционного таланта, Гочар работал как в области градостроительства (ему принадлежит генеральный план Градца Кралове), так и в области архитектуры жилых и общественных зданий. Для творчества Иозефа Гочара характерны смелые, своеобразные и четкие решения, поиски различных созвучных времени и конкретным условиям строительства решений. В 1911 — 1912 гг. им был сооружен дом «У черной божьей матери» в Праге, явившийся наряду с пражской виллой архитектора К. Хохла одним из наиболее ярких в мировой практике произведений «архитектурного кубизма». Однако уже вскоре Гочар порывает с тяжеловесной и мрачноватой пластической монументальностью, стремясь к простой и ясной архитектуре, функциональному плану, уделяет большое внимание расположению и природному окружению зданий. В числе его лучших построек — гимназия, несколько школ и ясли в Градце Кралове (1924 — 1926), ванный корпус на курорте Богданеч (1911 — 1912), костел св. Вацлава во Вршовицах (1928 — 1930) в Праге и ряд современных, изысканных по своей отточенной архитектурной форме вилл.

К наиболее значительным европейским постройкам конца 20-х — начала 30-х гг. относится здание бывш. Главного пенсионного института в Праге (архитекторы Йозеф Гавличек, 1899 — 1961, и Карел Гонзик, 1900 — 1966). В его архитектуре и пространственной композиции с большой полнотой отразились позитивные стороны функционализма и новые принципы организации крупных городских ансамблей. Четкий геометрический объем сооружения, образуемый двумя многоэтажными крестообразно пересекающимися корпусами и примыкающими к ним с севера и юга более низкими зданиями, свободно размещен на зеленом газоне. Горизонтальные окна разграничены бетонными простенками и лентами гладких междуэтажных поясов. Со стороны главного входа семиэтажный корпус приподнят на железобетонных столбах. Фасады облицованы светло-бежевой керамической плиткой. В интерьерах, подчиненных строгой логике построения конструктивного железобетонного каркаса, привлекают

обилие света, умелое и тактичное использование отделочных материалов, ясность планировочного решения, помогающая легко ориентироваться среди многочисленных помещений.

Ряд выдающихся сооружений был создан архитектором Богуславом Фуксом (р. 1881) в городе Брно: женское общежитие (1930), павильоны Брненской ярмарки, жилые комплексы. Много строит архитектор и в других городах.

В межвоенное двадцатилетие Б. Фукс явился наиболее крупным мастером группы прогрессивных чехословацких зодчих, входивших в организацию Международные конгрессы современной архитектуры (СИАМ). Он был одним из первых архитекторов, последовательно вставших в Чехословакии еще в начале 20-х гг. на путь развития современного архитектурного направления. Работы Б. Фукса отличаются бескомпромиссностью, ясной и четкой логикой форм, богатой творческой фантазией. Являясь одним из наиболее ярких представителей европейского функционализма, он в то же время в каждом своем произведении оставался глубоко эмоциональным художником, ищущим и находящим новый язык архитектурных образов, язык самобытный, неразрывно связанный с национальной художественной культурой, далекий от поверхностного формализма. Особенно интересен ванный корпус «Зеленая жаба», построенный архитектором на известном курорте в Тренчанских Теплицах в 1937 г. Здание расположено на солнечном склоне гор и превосходно вписано в рельеф. Легкая железобетонная конструкция, вытянутые и слегка изогнутые вслед за изгибом естественного амфитеатра террасы, деревянные лестницы — все это отличается чистотой форм, хорошо найденной человеческой масштабностью. Среди других общественных сооружений, построенных в это время, выделяются киностудия в Баррандове (Прага, 1933; архитектор М. Урбан), больничный комплекс в пражском предместье Крч (1926; архитектор Б. Козак), школа в Дейвице (Прага, 1935; архитектор Я. Гиллар), здание театра в городе Усти над Орлицей (1937; архитектор К. Рошкот) и другие, в которых получили свое выражение сильные стороны чехословацкой архитектуры — умение органически

включаться в естественный ландшафт, использовать застройку на различных уровнях, помогающую организации многоплановой композиции.

Значительным событием явилось сооружение в Праге на Витковой горе Памятника национального освобождения (1927 — 1932; архитектор Б. Зазворка). Благодаря своему расположению на вершине исторической возвышенности, хорошо видной из разных районов города, и монументальным формам он стал одной из важнейших архитектурных доминант стол иды Чехословакии. В 1950 г. памятник дополнен конным монументом Яна Жижки (скульптор Б. Кафка), завершившим первоначальный художественный замысел.

В межвоенный период в Чехословакии велись крупные работы по реставрации и восстановлению памятников архитектуры. Наиболее значительным событием явилось завершение в 1929 г. под руководством К. Гильберта строительства собора св. Вита в Пражском Граде, продолжавшегося в общей сложности около шестисот дет. Выстроенная последней западная часть собора с двумя фланкирующими башнями, хотя и является готической стилизацией, не лишена художественной цельности и свидетельствует о мастерстве и глубоких профессиональных знаниях архитектора. Новые вертикали башен, поднявшиеся над Пражским Градом, способствовали более сильному акцентированию этого выдающегося архитектурного ансамбля в общем силуэте разросшегося города. Во многих других случаях реставрация в духе «архитектонического пуризма», связанная со стремлением восстановить памятники в их «первородной» чистоте, привела лишь к утрате ими достоверности. Только в конце 30-х — начале 40-х гг. получил признание метод «консервации» памятников архитектуры, который исключал их произвольные изменения, замену утраченных частей новыми и уничтожение следов той исторической судьбы, которые неизбежно несет на себе каждое древнее сооружение, сохранившееся до наших дней.

Новый, послевоенный период развития чехословацкой архитектуры отчетливо делится на три основных этапа, связанных с осуществлением социалистических преобразований, развитием экономики страны н характером творческой направленности архитектурной практики. Задачи, которые встали перед чехословацкими зодчими сразу же после победы народно-демократического строя, не явились для них неожиданностью: как было показано, они были подготовлены предшествующим периодом творческой и общественной деятельности передового отряда архитекторов. На первых порах продолжалась и художественная линия развития архитектуры: большая сдержанность форм, геометрическая строчная система застройки, подчеркнутый функционализм композиционного решения. Все это сочеталось с вызванной ограниченными экономическими возможностями скупостью выразительных средств, доходящей зачастую до аскетизма.

В конце 40-х — в первой половине 50-х гг. абсолютизация чисто внешних, показных композиционных задач, отрыв художественных проблем от функциональных, технических и социальных привели к существенным противоречиям в архитектурной практике, задержали ее поступательное развитие. Несмотря на то, что в эти годы в Чехословакии были осуществлены значительные градостроительные комплексы и построен ряд крупных сооружений, среди них, за редким исключением, не оказалось таких архитектурных образцов, которые по своему эстетическому уровню отвечали бы задачам формирования принципов нового, социалистического зодчества.

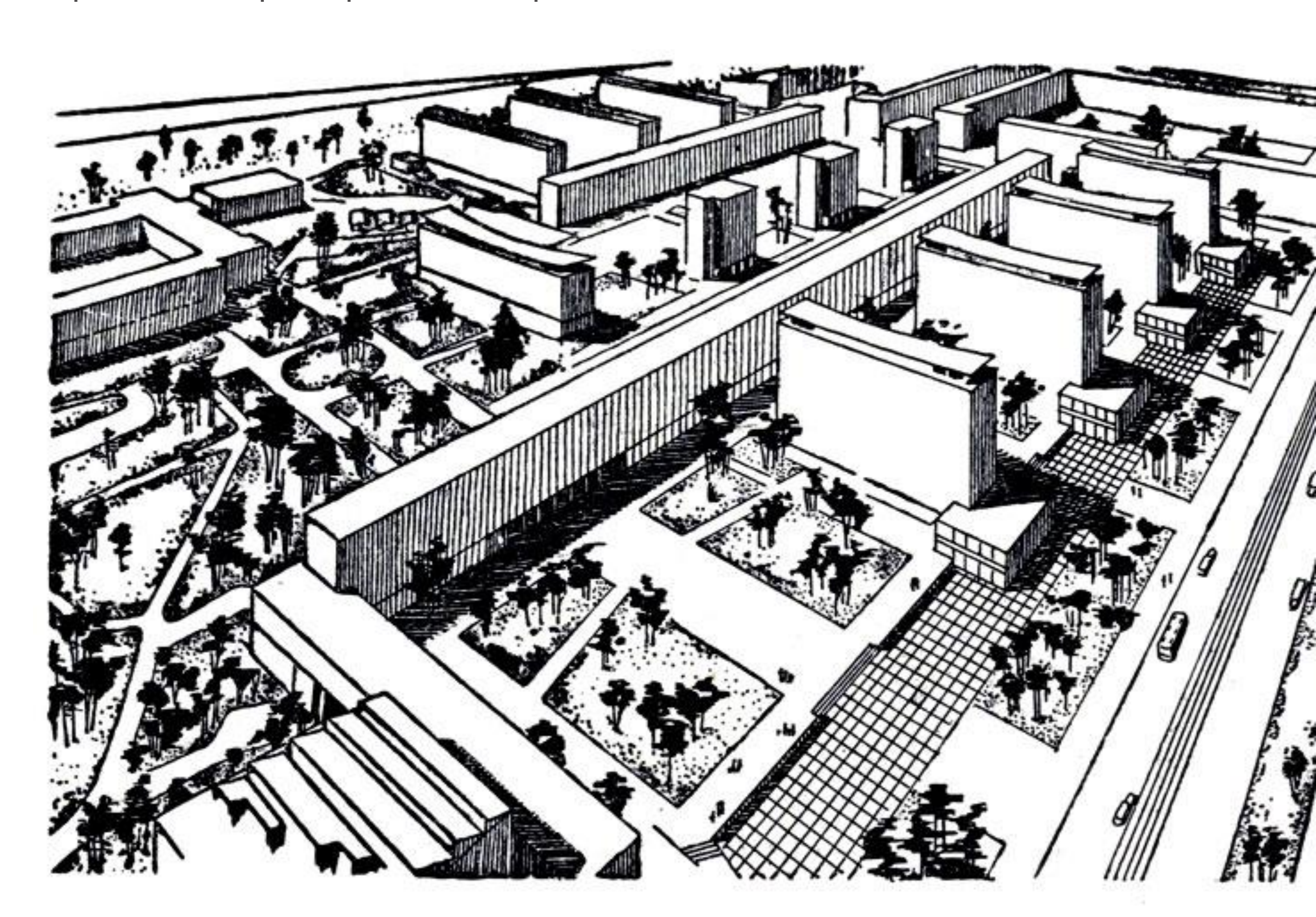
После преодоления этих противоречий чехословацкая архитектура быстрыми темпами добивается значительных успехов как в массовом жилищном строительстве, сооружении уникальных общественных зданий, так н в осуществлении широких градостроительных замыслов.

В области градостроительства ведущую роль играла реконструкция существующих промышленных, административных и культурных центров, так как специфика

Чехословакии заключается в очень плотной сети населенных пунктов, делающей, кроме особых случаев, нецелесообразной закладку новых городов на чистом месте. Другой особенностью условий, в которых развивается градостроительство ЧССР, является высокий процент сохранившихся памятников архитектуры (под государственной охраной в настоящее время состоит около сорока тысяч первоклассных произведений зодчих прошлого), капитальных зданий, ценных художественных ансамблей, с которыми архитекторы должны считаться в своей творческой практике. В Чехословакии девяносто три процента всех городов являются историческими городами, сформировавшимися до середины 19 в. и представляющими большую историко-художественную ценность. Это накладывает свой отпечаток на характер градостроительных работ, среди которых отчетливо прослеживаются два основных направления. Первое связано с разработкой и осуществлением методов реконструкции сложившихся частей города, и здесь, в отличие, например, от советской практики, преобладает не полная перестройка городских массивов, а развитие, дополнение и реставрация существующей застройки. Второе направление определяется новым строительством на свободных участках и в бывших городских пригородах.

Генеральный план социалистической реконструкции Праги (1961; коллектив под руководством архитектора И. Новотного) исходит из сохранения композиционной основы и исторического облика центральных районов города. В то же время он намечает строительство целого ряда новых частей города (Малешице, Просек, Бог-нице, Дьяблице и др.) и функциональное и архитектурно-пространственное объединение всех составляющих его элементов. Предусматривается усовершенствование уличной сети Праги, для чего, в частности, прокладывается новая крупная североюжная магистраль. На месте существующего вокзала Прага-Центр проектируется устройство крупнейшего общественного ансамбля, отвечающего размерам и потребностям столицы.

В генеральном плане реконструкции Брно (1958; коллектив под руководством архитектора Ф. Кочи, автор проекта реконструкции исторического центра — профессор Б. Фукс) предусмотрено создание и расширение системы радиальных и кольцевых магистралей. Широкое озелененное транспортное кольцо вокруг исторического ядра города позволит освободить его узкие средневековые улицы от движения грузового транспорта и создаст прекрасную открытую эспланаду, с которой особенно эффектно воспринимаются архитектурные ансамбли и отдельные памятники. Своеобразным архитектурным приемом является устройство пешеходных проходов через древние кварталы и сады.



Ш. Светко и др. Жилой комплекс на улице Февральской победы в Братиславе. Конец 1950-х гг. Перспектива

рис. на стр. 308

Реконструкция столицы Словакии Братиславы (генеральный план 1948 г.; архитекторы М. Гладкий, И. Штеллер и другие) предусматривает создание нескольких хорошо связанных между собой новых городских районов (жилой массив на улице Февральской победы и улице Гостинского, Ружова долина и др.), каждый из которых получит свой собственный архитектурный центр. В братиславских жилых комплексах (архитекторы Ш. Светко, Д. Кедро и другие) особенно широко и разнообразно применяются смешанная застройка, контрасты высоты и протяженности зданий, свободная компоновка отдельных групп домов, зеленых пространств и цветовых сочетаний. Здесь же делаются попытки совместной работы архитекторов и художников над комплексным благоустройством и оформлением жилых кварталов.

В районах добывающей промышленности, где условия требовали создания новых городов, были построены такие населенные пункты, как Поруба, Гавиржов, Стржелна, Ирков и др. Их архитектурная композиция различна, но везде ощущается стремление к созданию целостного ансамбля, связанного с природой, включающего не только жилые, но и все необходимые общественные здания.

Чехословакия — единственная страна, где для сохранения архитектурно-художественных ансамблей образована развитая система городов-резерваций. В числе сорока исторических населенных пунктов, объявленных государственными заповедниками, и древние центры таких крупных городов, как Прага, Братислава, Брно, Оломоуц, и небольшие, но очень ценные по своей архитектуре городки, подобные Тельчи, Микулову, Литомержицам, Домажлицам и др. В процессе разработки проектов реконструкции исторических городов, в котором участвуют большие коллективы архитекторов (Я. Коречек, В. Лоренц, Э. Грушка, Д. Либал, М. Рейхарт и другие), были найдены новые прогрессивные методы решения сложных функциональных и художественных задач. Опыт показывает, что особенно важно правильно оценить место и

значение старого и нового в каждом конкретном ансамбле. Чехословацкие архитекторы для установления гармонических связей между старой и новой застройкой стремятся не идти по пути подражания и повторения отживших форм. В то же время они обращают большое внимание на соблюдение единства масштаба в старых и вновь сооружаемых комплексах или зданиях, на сохранение единой высоты, характера членений фасада и ритма домов, учитывают материал и фактуру поверхности сооружений.

Наряду с принципом гармонического сочетания старых и новых зданий, который применяется преимущественно в хорошо сохранившихся исторических ансамблях, широко используется принцип контраста. Это не тот контраст, который разрушает ансамбль, а тот, который заложен в самой природе ансамбля и в большей или меньшей степени свойствен всем выдающимся архитектурным комплексам, созданным не в один прием, а на протяжении более или менее длительного периода. Поэтому значительная часть новых сооружений в существующих архитектурных ансамблях проектируется чехословацкими архитекторами исходя из современной художественной концепции.

В Чехословакии систематически ведется большое жилищное строительство. За период 1963 — 1970 гг. в стране должно быть сооружено 1200 тысяч новых квартир, Разработка новых архитектурных типов жилой застройки осуществляется на базе экспериментального проектирования и строительства. Так, например, в Праге выстроен экспериментальный жилой комплекс Инвалидовна (1960-е гг.; архитекторы И. Новотный, И. Полак и другие). Архитекторы решили здесь важную ансамблевую Задачу, композиционно завершив старый городской район Карлин, по-новому организовали внутреннее пространство жилой зоны, использовали выразительные возможности смешанной разноэтажной застройки, создали и проверили в эксплуатации новые виды зданий — дом гостиничного типа, объединенный детский сад и ясли павильонного типа, торговый центр и т. д.

Важным архитектурным экспериментом, значение которого вышло далеко за рамки Чехословакии, явилось сооружение двух домов коллективного типа: в Гот-вальдове (закончен в 1951 г.; архитектор Я. Воженилек) и в Литвинове (закончен в 1958 г.; архитекторы В. Гильский и Э. Лингарт). Идея жилых зданий с широким повседневным общественным обслуживанием восходит еще к советским домам-коммунам 20-х гг., однако здесь реалистически намечены разумные формы обобществления отдельных сторон быта — в первую очередь питания, культурно-просветительной работы и т. п. В соответствии с этим в коллективных домах имеются рестораны и кафе, клубные помещения, библиотеки, парикмахерские, мастерские бытового обслуживания, детские учреждения и т. д.

Дом в Готвальдове по своей архитектуре близок к общему характеру много-Этажных зданий этого города. Его общественное ядро сосредоточено в нижнем Этаже, сильно выступающем за основной габарит постройки. Коллективный дом в Литвинове более своеобразен. Он состоит из двух многоэтажных крыльев, связанных между собой большим общественным комплексом. В архитектуре дома четко выражены те части здания, где расположены двухэтажные квартиры-мезонеты, и другие — с обычными квартирами в одном уровне. Общественные помещения выявлены не только системой расположения, но и своей объемно-пространственной композицией, характером остекления, ритмическим построением. Сильное впечатление производит этот дом-город, стоящий изолированно от каких бы то ни было других построек у подошвы лесистых склонов гор как мощное и законченное создание человека, ищущего новых форм организации своей жизни и ее художественного выражения.

Чехословацким архитекторам свойственна также высокая культура планировки, оборудования и оформления жилых интерьеров. Лучшие типы квартир отличаются хорошими пропорциями жилых комнат,' значительными подсобными помещениями. Получила распространение гибкая планировка

квартир, при которой возможны различные изменения в размерах, характере и обстановке комнат.



Школа в микрорайоне Рыбнички в Праге. 1963 г. Пражпроект

илл. 240 б



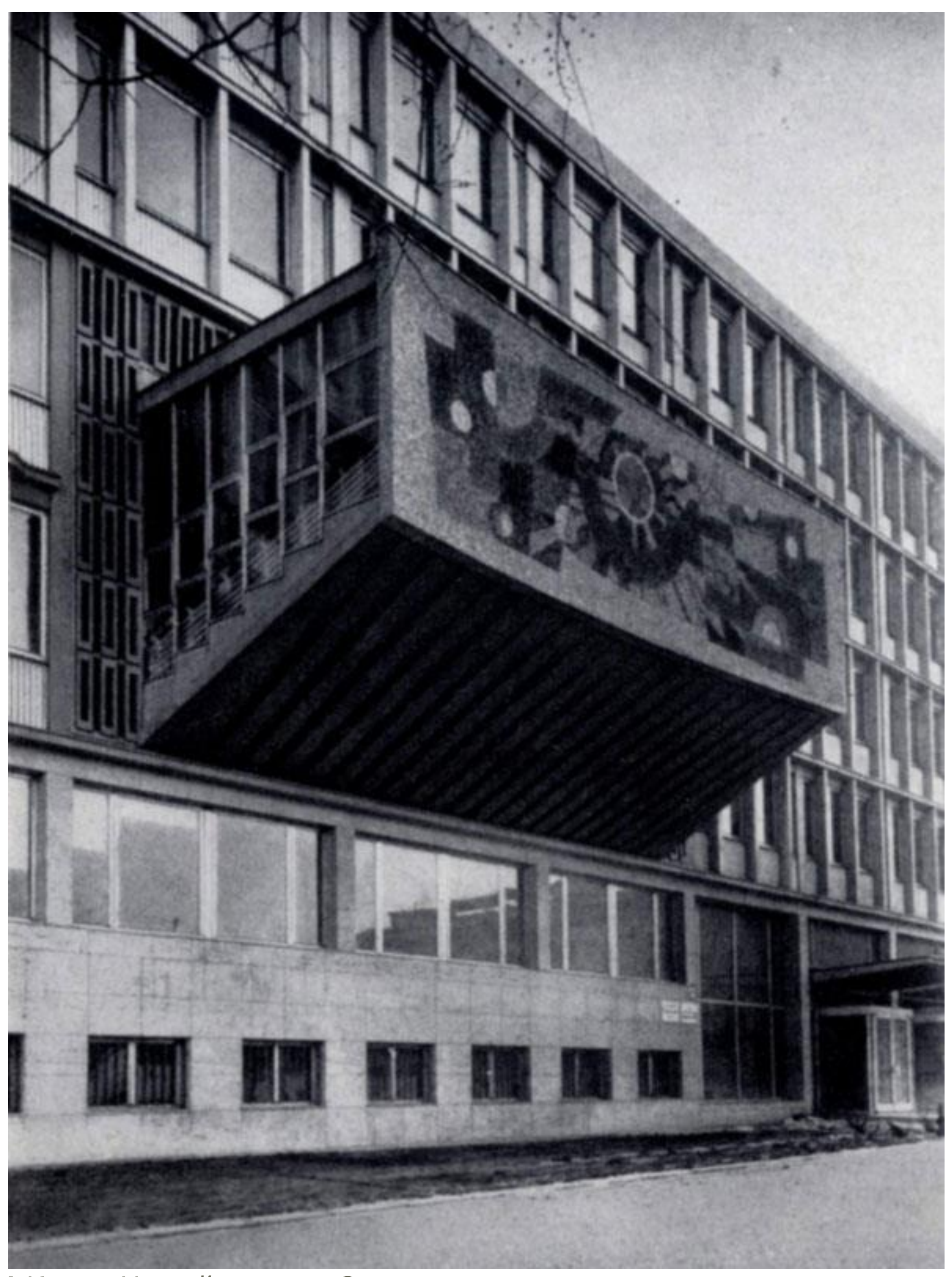
М. Спурный. Администраитвное здание Международной ярмарки в Брно. 1959 г

илл. 241

Одновременно с жилищным строительством в Чехословакии сооружается много общественных зданий: школ и больниц, кинотеатров, спортивных сооружений, выставок и т. д. В качестве примера можно назвать школу в пражском микрорайоне Рыбнички (1963; Пражпроект). Обращает на себя внимание новое административное здание Международной ярмарки в Брно (1959; архитектор М. Спур-ный). Его легкий, взметнувшийся вверх, широко остекленный параллелепипед связан с низким полукруглым строением, окаймляющим входную площадь.

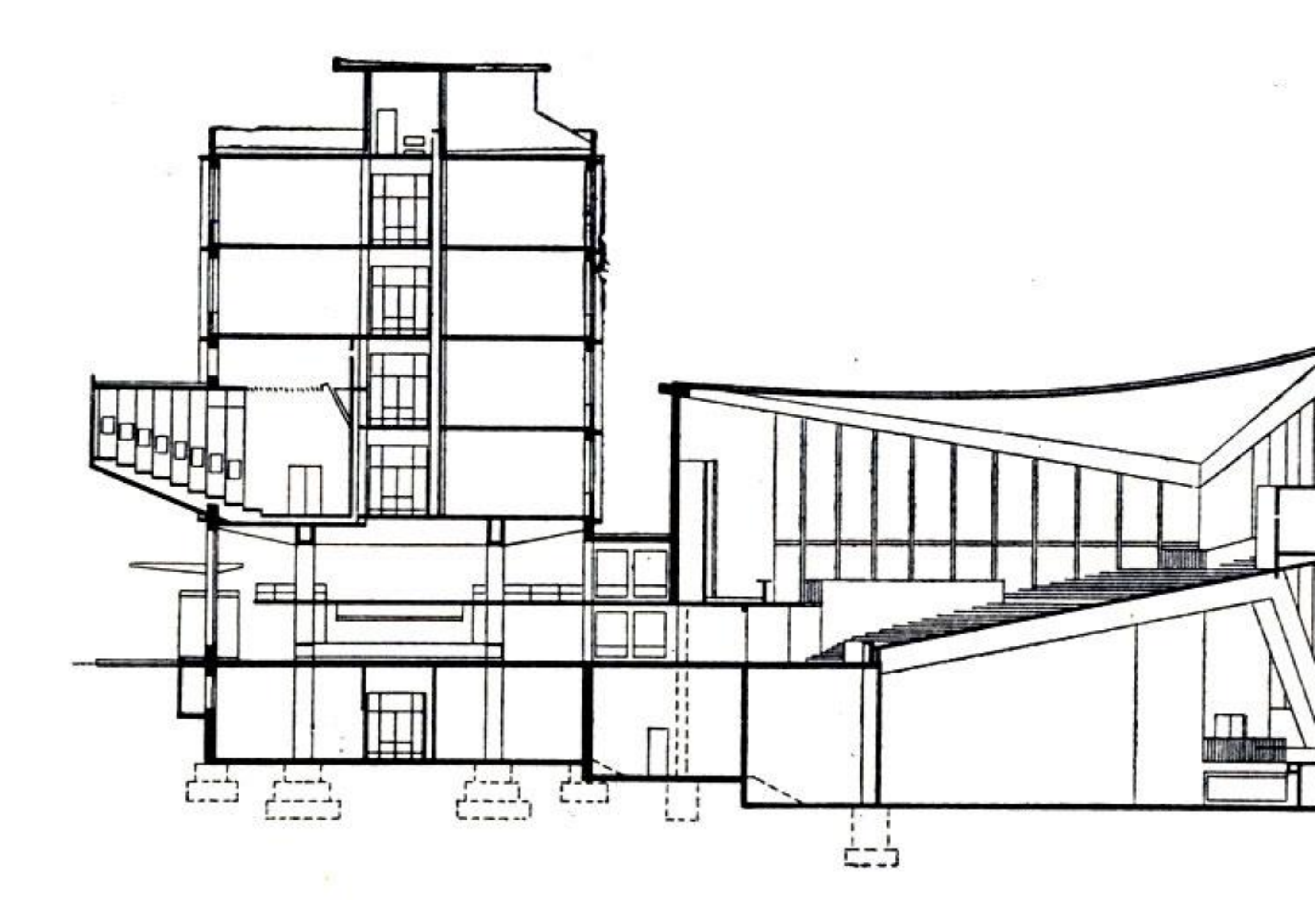
Общая асимметричная композиция хорошо уравновешена. В интерьерах много творческой выдумки и разнообразия. Свободно организованное пространство оживляется пластическими формами изогнутой внутренней железобетонной лестницы с за-бежными, как бы парящими в воздухе ступенями. В интерьерах использованы зелень, металл, декоративная штукатурка, яркие пластики, современная мебель, росписи, благодаря чему создается радостная и насыщенная архитектурная среда.

Значительными новыми общественными зданиями Братиславы являются отель «Девин» (1953; архитектор Э. Беллуш), спортивный зал, выполненный пересечением двух параболических наклонных железобетонных арок и подвешенным к ним наружным остеклением (1963; архитекторы И. Хованец, И. Поштулка), новый корпус Словацкого политехнического института (1964; архитектор М. Кусы). Заслуженную известность благодаря своему острому и выразительному композиционному решению получило студенческое общежитие в Нитре (1962; архитекторы М. Шавлик, Ф. Сеяк).



М.Кусы. Новый корпус Словацкого политехнического института в Братиславе. 1964 г

илл. 240 а



М. Кусы. Новый корпус Словацкого политехнического института в Братиславе. 1964 г. Разрез.

рис. на стр. 311

В Праге построен большой водный стадион (1964; архитектор Р. Подземный), который органически вписан в выемку крутого обрывистого берега Влтавы, крупные рестораны, новые магазины. Особое внимание чехословацкие архитекторы обращают на целостную систему архитектурно-художественной структуры города и его убранства, на идейное содержание городского оформления, в котором широко используется синтез искусств.

Еще одной областью искусства, в которой чехословацкие архитекторы и художники достигли больших успехов и мирового признания, являются архитектурно-художественная организация и оформление выставок. В выставочных комплексах как в самой Чехословакии, так и за границей (выставки «Чехословацкое стекло» и «Чехословакия-бО» в Москве, чехословацкая экспозиция на Всемирной выставке в Брюсселе и др.) подкупают единство и цельность архитектурно-художественной композиции. Для чехословацких выставок характерны свежесть художественных приемов, разнообразная организация пространства, отвечающая задачам конкретной экспозиции, использование различных контрастных сочетаний, постоянное применение современных технических достижений и широкое понимание синтеза искусств, в котором наряду с архитектурой, скульптурой и живописью нередко используются музыка, кино, световые эффекты и другие смежные виды искусства. Крупными мастерами, работающими в области архитектуры выставок, являются З. Покорный, Ф. Цубр, И. Грубрый и другие.

Успешно развивается в Чехословакии и сельская архитектура, причем ее постройки по своей капитальности и благоустройству не уступают городским. Одним из примеров новых деревень является Лидице, варварски уничтоженная в годы войны немецкими фашистами и заново выстроенная в 1948 — 1961 гг. по проекту архитекторов В. Гильского, Ф. Марека, Р. Подземного, А. Тенпера и З. Ирсака. Она получила живописную планировку, превосходные жилые дома и высокое благоустройство. На месте старой Лидице создан мемориальный комплекс.

В настоящее время чехословацкие зодчие упорно работают над сложными архитектурно-художественными проблемами. Они стремятся найти возможности преодолеть то однообразие, которое все еще возникает в условиях массовой застройки по типовым проектам. С этой целью применяются разнообразные композиционные приемы, используется не только рельеф, но и все существующее природное окружение. Хорошие результаты уже получены, например, в застройке Млада-Боле-слава

(1963; архитекторы О. Деберт, Я. Косик, Ф. Ржезач), где создан вполне современный, живописный и благоустроенный ансамбль, и в ряде других городов и сельских населенных мест страны. Архитекторы проектируют новые типы зданий, в которых красота и удобство рассматриваются как две стороны единой творческой задачи.

Искусство Венгрии

Л. Алешина (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Рубеж 19 и 20 вв. отмечает начало нового этапа в истории венгерской художественной культуры. К этому времени искусство Венгрии накопило значительные традиции реалистического мастерства, заложенные в предшествующем столетии творчеством плеяды выдающихся художников во главе с Михаем Мункачи (см. т. V).

Ходом экономического и общественного развития Венгрия все больше втягивается в общемировое капиталистическое хозяйство, связанное с формированием его последней фазы — империализма. Вместе с тем в стране сохранялись пережитки феодализма в области сельского хозяйства, что усугубляло и без того тяжелое положение народа. Рост пролетарского движения, крестьянские волнения характерны для начала 20 в. Классовые бури кануна социалистической революции в конечном счете наложили свой отпечаток и на венгерскую культуру, заставляя передовую художественную интеллигенцию все острее и непосредственнее чувствовать свою ответственность перед народом.

Художественная жизнь Венгрии начала 20 в. характеризуется неустанными поисками, борьбой демократически настроенной, близкой народу части художников с искусством официальным, академическим, далеким от новых запросов и требований жизни. Важную роль среди передовых направлений искусства сыграла группа Надьбаньи — так называемая надьбанская школа. В 1896 г.

несколько молодых художников, работавших и учившихся в Мюнхене, приехали в маленький трансильванский городок Надьбанью, чтобы там в общении с природой, уйдя от канонов академизма, писать правдиво и искренне все окружающее. Во главе группы стоял Шимон Холлоши (1857 — 1918), к тому времени уже известный художник и педагог, создатель простых и реалистических картин из быта венгерской деревни. Среди более молодых членов Надьбаньи были Карой Ференци, Янош Торма, Оскар Глатц, Иштван Рети, творчество которых на долгие годы определило силу реалистического и демократического направления в венгерской живописи.

В первые же годы существования группы были созданы произведения, в которых художники с проникновенным чувством и искренностью стремились отобразить жизнь народа, его борьбу и страдания, используя при этом новейшие достижения пленерной живописи. Дальнейший ход художественного развития показал, что участники Надьбаньи не обладали единством взглядов на цели и задачи своего движения. Если Холлоши и Торма (1870 — 1937) до конца жизни стремились создавать монументальные полотна, воплощающие бунтарский дух народа, то талантливейший живописец Карой Ференци (1862 — 1917) довольно скоро занялся поисками живописно-пластической красоты на материале камерных, интимных тем.

Помимо художников Надьбаньн ряд других крупных живописцев пытались ответить на актуальные запросы жизни, отобразить сложную противоречивую действительность свежим и выразительным художественным языком. Особое место занимал в этот период Ласло Меднянский (1852 — 1919) — художник более старого поколения, создававший еще в 1870-х гг. тонкие поэтические пейзажи. С конца 19 в. в его творчестве все более активно звучит тема страдающего обездоленного народа. Он пишет поденщиков, бродяг, безработных; позднее, в годы первой мировой войны — солдат. Его манера делается все более напряженной и экспрессивной. Его живопись почти монохромна, построена на тонкой градации красновато-коричневых тонов. И, однако,

этими скупыми средствами художник добивается поразительной силы выражения.



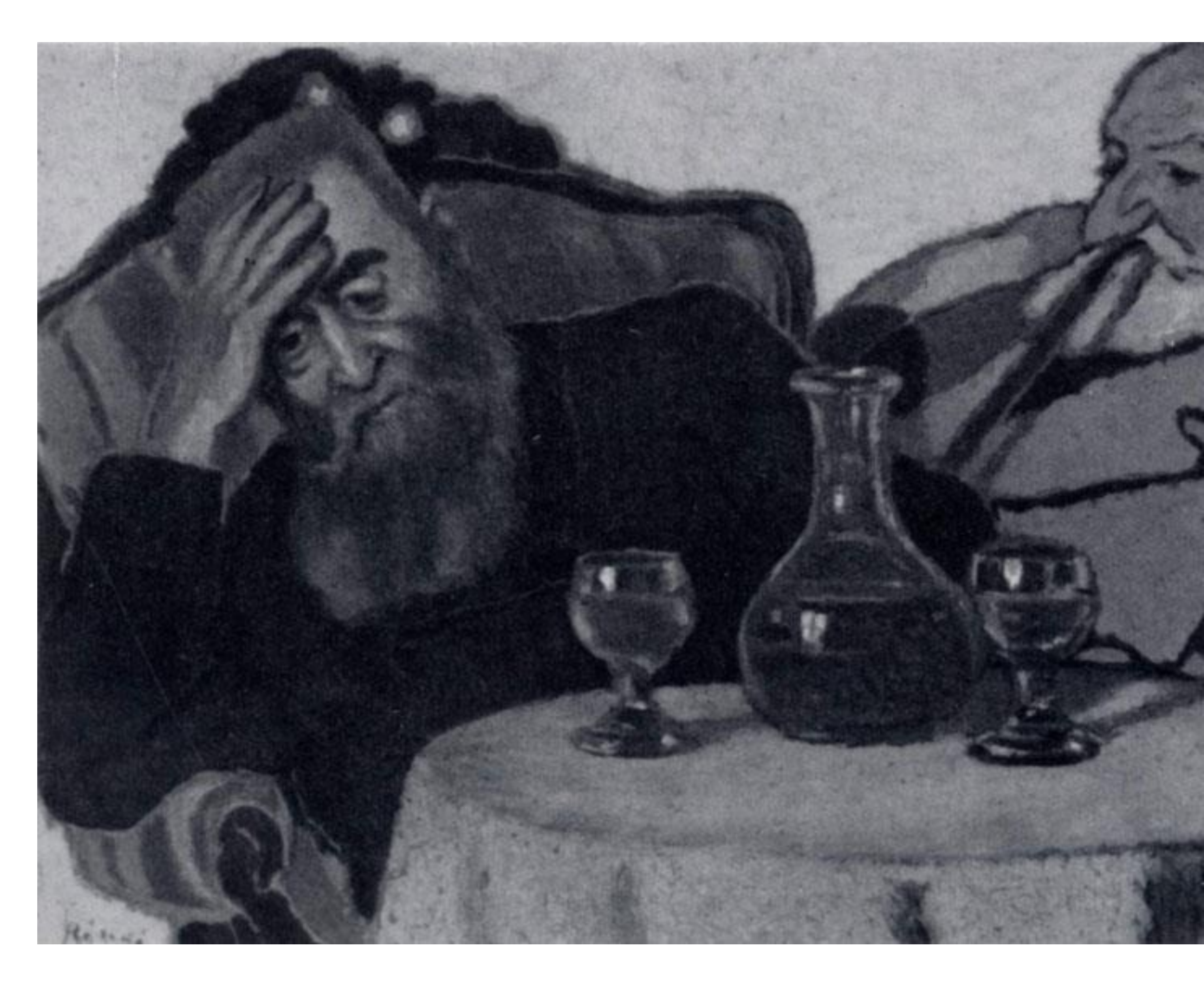
Л. Меднянский. В Сербии. 1914 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 258 а

Тяжелая участь народа волновала многих венгерских художников начала 20 в. Молодое поколение живописцев стремится найти такие приемы изображения действительности, чтобы потрясти зрителя, заставить его проникнуться страданиями и болью их героев. Многие стремятся достичь

этого эмоционального воздействия особой системой колорита, построенного на сочетании темных тонов с несколькими яркими, звучными пятнами, что создает ощущение напряженности, драматизма. Здесь художники, по сути дела, развивали достижения Мункачи. В этой манере работают молодой Адольф Феньеш (1867 — 1945), создавший на рубеже 19 — 20 вв. серию картин, получившую название «Жизнь бедных людей», Янош Торма, Иожеф Коста (1861 — 1949), Янош Торняи (1869 — 1936), Дьюла Руднаи (1878 — 1957). В их творчестве с искренностью и страстностью отображена трудная жизнь венгерского крестьянства. Деятельность трех последних в период между двумя мировыми войнами составила одну из значительных глав венгерской живописи. Эти так называемые «альфельдские» художники (Альфельд — равнинная часть Венгрии к востоку от Дуная с исконно крестьянским населением) пронесли традиции реалистического мастерства сквозь всю историю современного искусства Венгрии.

Несколько по-особому в начале 20 в. развивалось творчество Йожефа Рипполь-Ронаи(1861 — 1927), проведшего молодость в Париже и связанного с группой «Nabis» (куда входили художники П. Боннар, Э. Вюйар и некоторые другие; см. первую книгу VI тома). Однако и этот тонкий и изысканный колорист, вернувшись на родину, отдавал все свое мастерство проникновенному изображению окружающего быта. В декоративно-обостренных композициях, пользуясь высветленными яркими красками, он рисует сонную медлительную жизнь провинциального городка, с меткой наблюдательностью запечатлевая при этом характеры и типы, внутреннее состояние людей. Острота видения сказывается и в портретах Риппля-Ронаи, отличающихся глубоким постижением образа и артистизмом исполнения.



И. Риппль-Ронаи. Мой отец и дядюшка Пиачек. 1907 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 258 б

Возрастающие социальные и общественные противоречия в канун первой мировой войны сказались в художественной жизни Венгрии усилением тенденций модернизма. Они наложили свой отпечаток и на творчество многих прогрессивно мыслящих художников. В 1911 г. формируется группа «Восьми» во главе с Кароем Кернштоком (1873 — 1940), создавшим в 1897 г. выразительное реалистическое полотно «Агитатор». Живописцы этой группы

экспериментируют с цветом и формой, пытаясь искать новые образные решения. Однако эти поиски не привели в те годы к значительным результатам.

Годами копившееся возмущение подавленного и угнетенного народа, усиленное бедствиями мировой войны, разразилось революцией. В 1918 г. Габсбургская монархия была свергнута, а в начале 1919 г. Венгрия стала вторым после России государством, провозгласившим Советскую власть. Венгерская советская республика просуществовала недолго. Объединенные силы мировой реакции задушили ее. Однако немногие месяцы существования Советской власти имели огромное значение для венгерской художественной культуры. В этот период были разработаны и осуществлены многие важные мероприятия: организованы художественные школы и мастерские, устроена грандиозная выставка произведений искусства из национализированных частных собраний. Наибольшее развитие из всех видов изобразительного искусства получил политический плакат, обращавшийся к широким народным массам со страстными призывами к защите завоеваний республики, к созидательному труду. Во всех этих художественных начинаниях значительную роль сыграли участники группы «Восьми», творчество которых обрело подлинно народный характер. Так, Роберт Берень (1887 — 1953), Берталан Пор (р. 1880), Бела Уиц (р. 1887) создали плакаты, полные боевого пафоса и призывной силы. Экспрессия образа солдата в плакате Береня «К оружию» великолепно передает суровый героический пафос революционных дней.



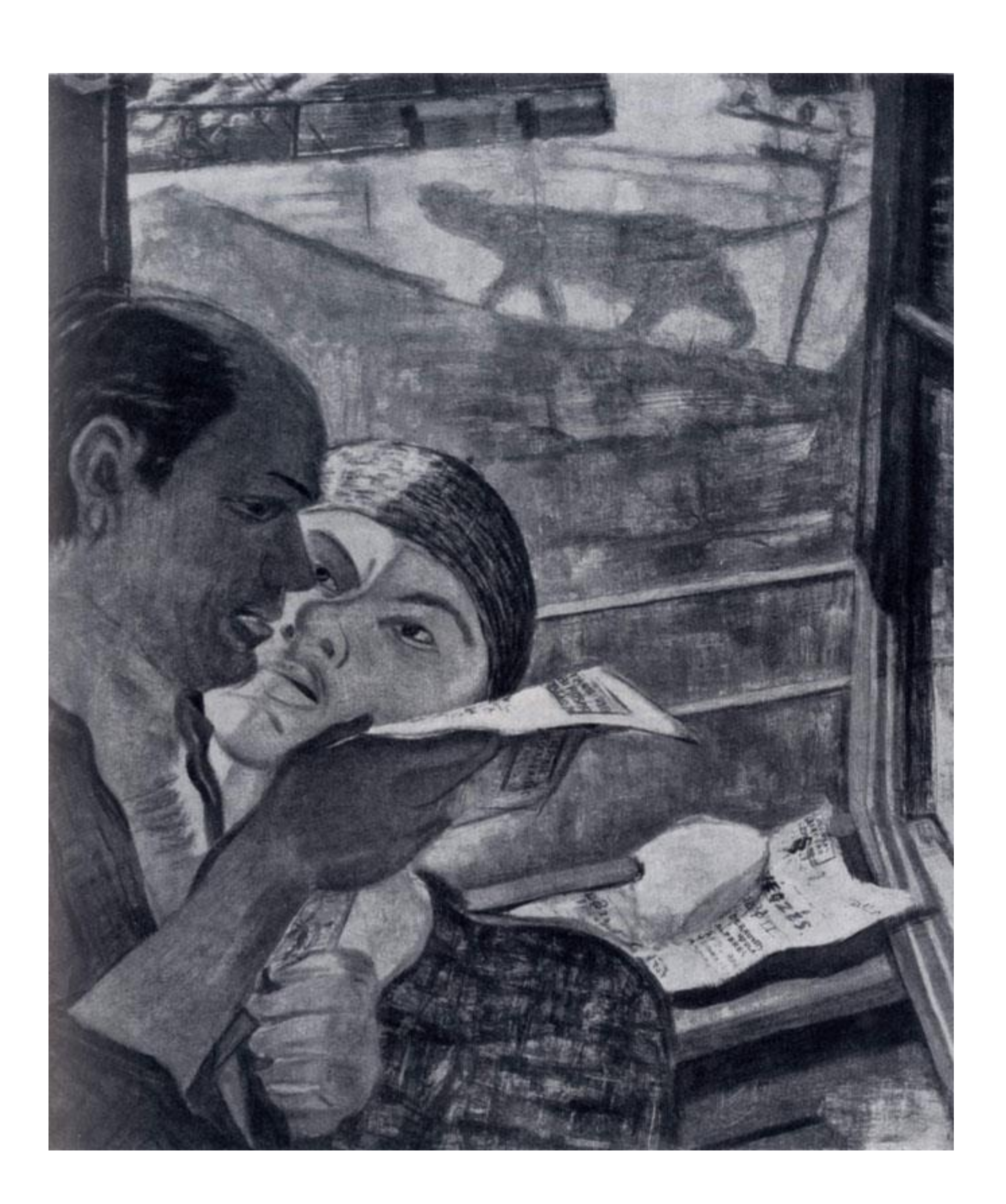
Р. Берень. К оружию! Плакат. 1919 г

илл. 260 а

Гибель Венгерской советской республики тяжело отразилась на художественной жизни страны. В Венгрии восторжествовала фашистская диктатура Хорти. Многие прогрессивные художники вынуждены были уйти в изгнание. Так, на чужбине развернулось творчество Шандора Эка (р. 1902), который под именем Алекса Кейля участвовал как график и плакатист в развитии революционного искусства Германии в 20-е гг. и Советского Союза — в 30-е гг. Вернувшись после войны на родину, он принял активное участие в художественной жизни страны.

Период между 1919 и 1945 гг. отмечен в Венгрии сложностями и противоречиями, свойственными художественной культуре прочих капиталистических стран, но усугубленными экономической отсталостью и реакционнейшим режимом. Творческие и жизненные судьбы талантливых мастеров калечились и ломались. Пример Дыолы Дерковича и Вильмоша Аба-Новака — двух очень разных по манере и идейно!» направленности художников — равно показателен.

Творчество Дьюлы Дерковича (1894 — 1934) было тесно связано с жизнью и борьбой пролетариата. Сын столяра, он был почти самоучкой. Лишь в 1919 г. в период Советской республики в течение нескольких месяцев ему удалось развивать свой талант в художественных мастерских, руководимых Кернштоком. После подавления республики Деркович эмигрирует в Вену, затем возвращается в Венгрию. Художник был деятельным участником нелегальной подпольной работы Коммунистической партии. В своих произведениях — живописи и графике — он бескомпромиссно и яростно создавал активное и страстное искусство, живущее волнующими интересами большого мира. Творчество Дерковича — новаторское не только кругом тем, хотя и это имело немаловажное значение для своей эпохи. Новаторство художника в стремлении к созданию динамичного, драматического образа, доходящего порой до гротескной остроты, при этом образа идейно значительного и содержательного. Сложная, тягостная, полная противоречий, трагических коллизий и высоких свершений жизнь современного общества и его передового класса — пролетариата выражена суровым и ярким художественным языком. В картинах и графических произведениях Дерковича живет грубая беспощадная правда, высказанная с подчеркнутой экспрессией, как, например, в полотне «Террор» (1930; Будапешт, Венгерская национальная галлерея), где в резко кадрированной композиции на фоне булыжной мостовой сопоставлены только две детали — голова убитого и тяжелые сапоги с прикладом.



Д. Деркович. Судебное извещение. 1930 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 259

Художнику свойственны вместе с тем и тонкий лиризм и обобщение, подымающееся порой до символа. Лучшие работы Дерковича отличаются многоплановостью образного и эмоционального решения, умением через единичный эпизод показать сложные человеческие и общественные взаимоотношения. Такова картина «Судебное извещение» (1930; Будапешт, Венгерская национальная галлерея), которая дает увидеть и тяжкую нужду героев и глубину связывающих их чувств и в то же время позволяет ощутить радостное цветение окружающей жизни и постоянную борьбу, в ней происходящую. Экспрессивный рисунок сочетается у Дерковича со светлым, обобщенным цветом. От этого образы художника, не теряя индивидуальных, острохарактерных качеств, приобретают монументальную значительность. Деркович умер молодым, творчество его в годы фашистской диктатуры не могло получить настоящего отклика. Подлинное признание пришло к художнику лишь после 1945 г.

Судьба Вильмоша Аба-Новака (1894 — 19Л1) была внешне более счастливой. Уже с конца 20-х гг. он получает международную известность, завоевывая призы и награды. Тяготея к монументальной живописи, он имеет многочисленные заказы со стороны официальных кругов и церкви. Однако в выполненных им росписях художник неизбежно был вынужден следовать воле и темам, навязываемым заказчиками. Его таланту не удавалось здесь раскрыть себя. О силе и оригинальности дарования Аба-Новака позволяют судить станковые произведения. Его красочные изображения пестрых деревенских ярмарок, харчевен, бродячих цирков, балаганов содержат в себе ощущение народной стихии, чисто венгерского темперамента. При этом его народность не оборачивается экзотичностью, любованием этнографической живописностью, что было довольно характерно для некоторых живописцев начала 20 в.

в малых странах Европы. Люди в картинах Аба-Новака изображены с оттенком гротеска, трагическая неустроенность жизни искажает их простые радости. Эта трагическая нота, звучащая в, казалось бы, столь веселых произведениях художника, эта неутолимая тоска по гармонии и целостности бытия делают творчество Аба-Новака характерным и серьезным явлением искусства.



В. Аба - Новак. Крестьянская пирушка. 1940 г

илл. 260 б



Д. Кондор. В утреннем поезде. Рисунок. Уголь. 1940 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 261 а

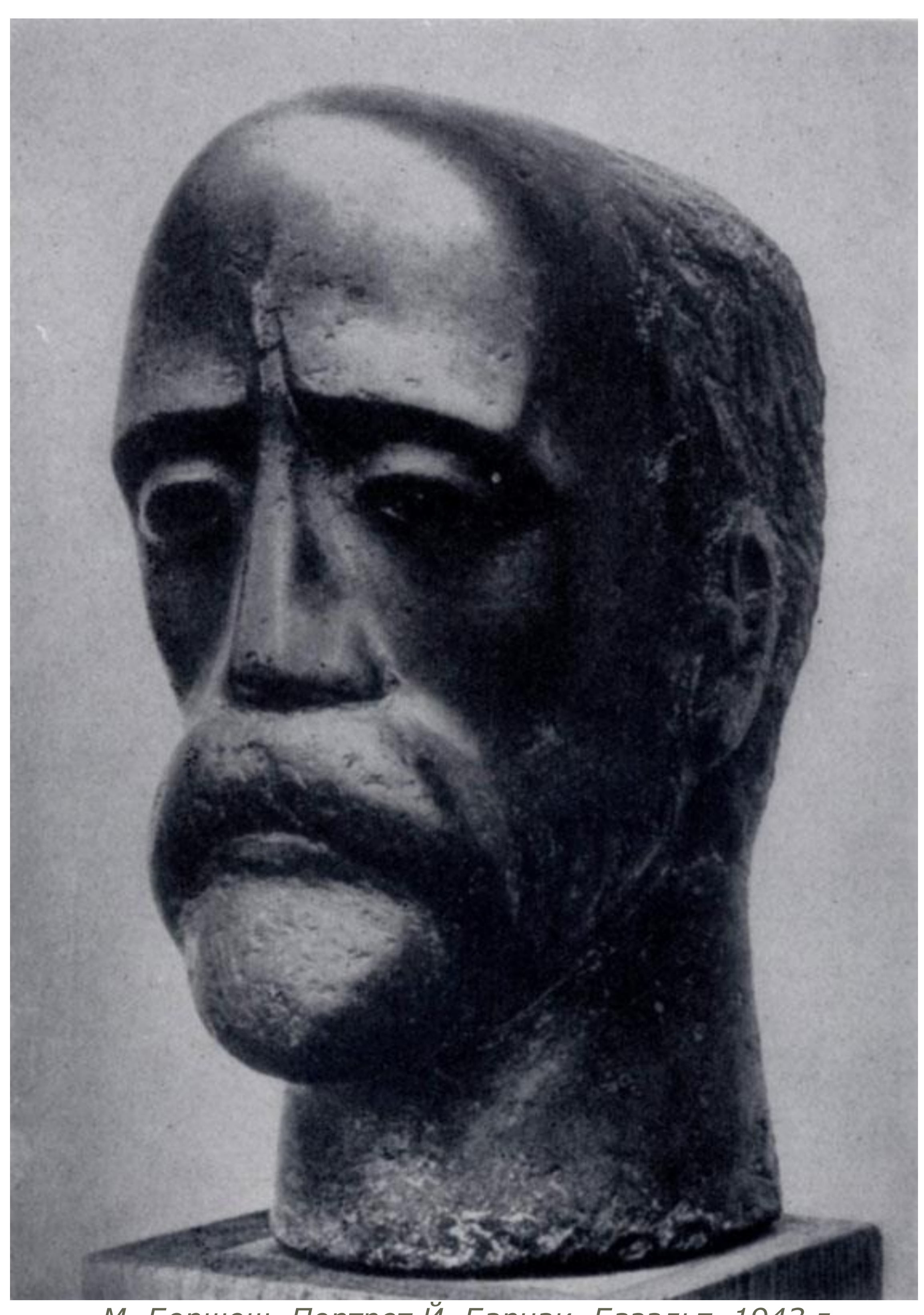
Важным фактом художественной жизни Венгрии 30-х гг. была деятельность так называемой «Группы социалистических художников». Входившие в нее мастера сознательно стали на службу интересам народа и работавшей в подполье

Коммунистической партии. Основными видами творчества этих художников были графика и мелкая пластика. Они делали плакаты, листовки, скульптурные плакаты и медали непосредственно участвуя тем самым в партийной работе. Но их увлекали и задачи «большого искусства», они создавали пейзажи и жанровые композиции, живописные и скульптурные портреты. Жизнь трудовой пролетарской Венгрии нашла в творчестве мастеров группы скупое, строгое, но эмоционально острое отражение. Деятельность группы социалистических художников не могла полностью развернуться в условиях реакции. Многие из ее участников подверглись аресту и в начале 40-х гг. погибли в концентрационных лагерях.

Скульптура в период между двумя войнами развивалась в более традиционном духе. Официальные круги, ставившие довольно большое количество памятников различным деятелям венгерской истории, поощряли помпезные решения, вызывающие аналогии с монументами эпохи барокко.

Круг тем и образов скульптуры был вместе с тем достаточно велик, и это позволяло многим талантливым мастерам создавать произведения передового идейно-художественного звучания. Красивые и выразительные произведения пластики создали в эти годы Ференц Меддьеши (1881 — 1958) и Жигмонд Кишфалуди-Штробль (р. 1884). Эти мастера стремились расширить обычный репертуар скульптурных жанров и тем. Оригинально решено оформление фасада дебреценского музея скульптором Меддьеши (1930). Четыре круглые скульптуры — символические изображения «Археологии», «Этнографии», «Науки» и «Искусства» — обрамляют дорожку, ведущую ко входу в здание. Статуи Меддьеши счастливо соединяют черты реального образа с необходимой долей обобщенности и типизации. Кишфалуди-Штробль наряду с работой в монументально-декоративной скульптуре создал ряд замечательных портретов, в частности портрет Бернарда Шоу (1932; Будапешт, Венгерская национальная галлерея). Начал свое творчество в предвоенные годы один из интереснейших скульпторов наших

дней Миклош Боршош (р. 1906), выступив с рядом выразительных, обобщенных по своей пластике портретов.



М. Боршош. Портрет Й. Барчаи. Базальт. 1943 г

илл. 261 б

Освобождение Венгрии в 1945 г. от фашистских захватчиков, установление в стране народно-демократического строя стали началом нового этапа в развитии культурной жизни страны. Широкие народные массы, пришедшие к власти, нуждались в активном созидательном искусстве, помогающем строить и укреплять новые общественные отношения. Оглядывая протекшие годы, можно утверждать, что в стране произошла культурная революция. Искусство широко вошло в повседневную жизнь и быт народа. Это равно относится как к музейной и выставочной деятельности, достигшей небывалого размаха, так и к непосредственному бытованию художественных произведений. Монументально-декоративная и станковая живопись и скульптура, различного рода творения прикладного искусства украшают города и деревни, входят в общественные постройки и жилые квартиры. Сознание важности своего дела повышает творческую активность венгерских художников, их заинтересованность в создании высокосовершенных произведений искусства.

При всем том путь развития современной венгерской художественной культуры не был простым и гладким. Он в какой-то мере аналогичен пути, пройденному советским искусством. В первые годы после освобождения-продолжали существовать различные художественные группировки и направления, были созданы и новые объединения. Большинство художников искренне желали откликаться своим искусством на новые задачи, поставленные жизнью; однако их решения не всегда получались убедительными. Вместе с тем уже в эти первые годы были созданы значительные произведения, достигнуты важные результаты в формировании искусства социалистического реализма. Первенствующее значение здесь приобрела скульптура с ее сильными и стойкими реалистическими традициями.



Ж. Кишфалуди-Штробль. Памятник Освобождения на горе Геллерт в Будапеште. Бронза, гранит. 1947 г

илл. 257

Произведением, воплощающим идеи и устремления широчайших народных масс, стал памятник Освобождения на горе Геллерт в Будапеште, исполненный Кишфа-луди-Штроблем в 1947 г.. Скульптор раскрыл здесь новые стороны своего таланта. По сравнению с прежними монументальными работами мастера, вынужденно ограниченными преимущественно садово-декоративной и надгробной скульптурой и в силу этого тематически и образно довольно одноплановыми, памятник Освобождения отличается значительной пластической мощью, богатством идей, чувств, порождаемых ими ассоциаций. Особенно удачен главный образ — величественная фигура женщины, вздымающей в высоко поднятых руках пальмовую ветвь — символ победы, которая несет народам освобождение. Грандиозные размеры памятника, его удачная постановка над Дунаем на одной из самых высоких точек венгерской столицы позволяют видеть эту фигуру издалека. Она как бы охраняет мир и покой Будапешта. Монумент необычайно быстро приобрел всенародную популярность, став символом новой жизни страны, ее созидательных и мирных устремлений. В последующие годы Штробль создал еще ряд интересных произведений как монументальной, так и станковой скульптуры.

Большое значение для плодотворного развития венгерской художественной культуры имело создание в 1949 г. Союза деятелей изобразительных искусств, который объединил разрозненные усилия различных мелких обществ и содружеств. Искренние стремления многих художников приблизить свое творчество к народу могли быть теперь подкреплены солидными организационными начинаниями, нашли значительную материальную поддержку. Мастера различных творческих направлений встали на путь сплочения своих сил во имя создания искусства, нужного новому обществу.

В следующем году открылась первая Всевенгерская художественная выставка. Она свидетельствовала об определенных успехах на пути социалистического реализма. В то же время материал ее показал одну неверную тенденцию, немало повредившую вызреванию и укреплению новых творческих принципов. Поворот к реализму совершался порой без достаточно подготовленной почвы. В таких условиях легче всего было принять за искомое внешнюю схожесть с натурой, поверхностную достоверность и просто натуралистическое копирование действительности. Культ личности, давший себя знать и в Венгрии, также сыграл свою недобрую роль. Появились помпезные холодные ремесленные полотна, перенесенные в живопись фотографии, лишенные пластического образного начала скульптурные композиции и портреты. Некоторые художники иногда некритически следовали не лучшим образцам советского искусства.

Таковы были сложности и противоречия той обстановки, в которой приходилось работать венгерским художникам в первые годы строительства народной демократии. И, однако, общая линия развития была верной и плодотворной. Она определялась борьбой за создание искусства, нужного народу, говорящего о его жизни, радующего своей яркой образностью и красотой.

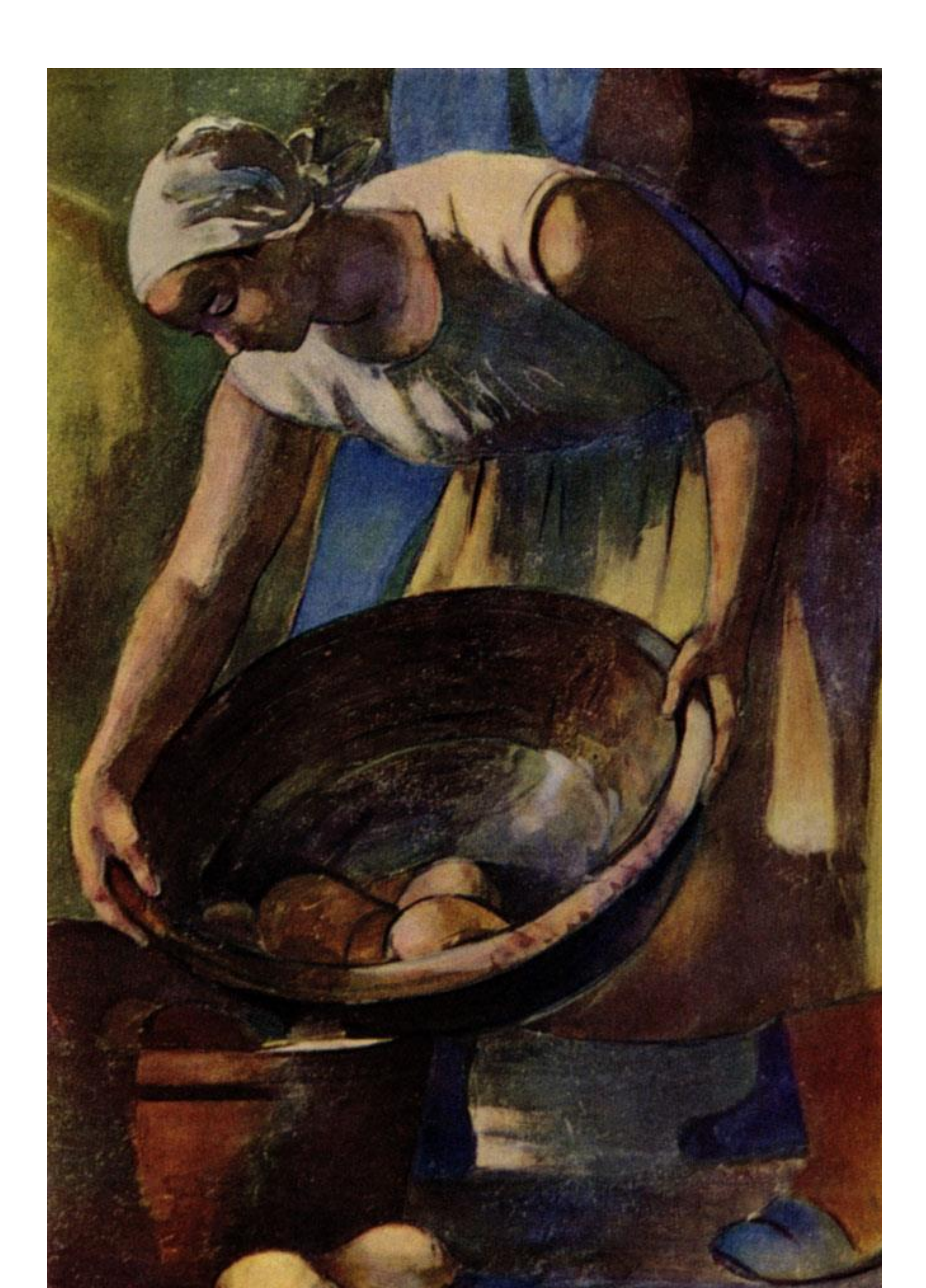


И. Сеньи. Возчик. 1951 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 262 а

Монументальное искусство стало тем видом творчества, в котором венгерские художники и скульпторы достигли самых бесспорных результатов. Именно в этой области произошло наиболее быстрое и органичное вызревание принципов

социалистического реализма и были созданы интересные и своеобразные произведения. В выполнении заданий на монументальные работы приняли участие авторитетнейшие мастера старшего поколения. Значительным событием стали исполненные живописцем Иштваном Сеньи (1894 — 1960) панно и фрески. Еще до войны он получил признание как мастер тонких по живописи, камерных по настроению пейзажей и жанровых сцен. Над подобными произведениями он продолжал работать и в послевоенные годы, демонстрируя в них свое высокое живописное мастерство. Новые стороны своего таланта Сеньи проявил в решении таких непривычных для себя задач, как панно для сельскохозяйственной выставки (1952), роспись здания почты в рабочем районе Будапешта Чепель (1956). Художник создает произведения яркого живописного темперамента, полные брызжущего оптимизма.



Э. Домановский. Фреска главного входа металлургического комбината в Дунауйвароше. Фрагмент. 1954 — 1955 гг

илл. между стр. 320 — 321.

В области монументальной живописи расцвело творчество Эндре Домановского (р. 1907). До войны художник создавал весьма условные натюрморты, построенные на напряженных контрастах света и тени и лишь приблизительно соотносящиеся с реальным предметным миром. Теперь Домановский находит себя в монументальном искусстве и быстро становится одним из ведущих мастеров этого жанра, не порывая, однако, и со станковой живописью, где также добивается значительных успехов. Его картины искренне и ярко показывают изменившуюся жизнь страны, людей, увлеченных созиданием. Широкую известность завоевала фреска Домановского для здания металлургического комбината в новом социалистическом городе Дунауйвароше (1954 — 1955). Тема росписи — союз рабочих и крестьян в строительстве новой жизни Венгрии. Как и в других монументальных работах Домановского, композиция строится на сочетании нескольких групп. Здесь Это занятые своим трудом сталевары и крестьяне с дарами земли. Каждая фигура обрисована с большой пластической силой и живописным мастерством. Сочные глубокие тона фрески как бы изнутри излучают свет. Величавой торжественности, эпической монументальности полны образы крепких здоровых девушек, ловко и свободно работающих мужчин. Найдена та нужная мера обобщенности, которая создает подлинно монументальное искусство. В последующие годы Домановский продолжал работать в основном как монументалист, помимо фрески обращаясь и к другим техникам — сграффито, гобелену.



Э. Домановский. Фреска главного входа металлургического комбината в Дунауйвароше. Фрагмент. 1954 — 1955 гг

илл. 263 б

В станковой живописи интересные результаты дало обращение к тематической картине. Были созданы значительные произведения исторического жанра — «Перед бурей» Дьердя Кадара и Дьердя Конечного (1951), портрета — «Автопортрет» Бертадана Пора (1953; обе — Будапешт, Венгерская национальная галлерея). Блестящие в живописном отношении пейзажи и натюрморты создает Аурель Бернат (р.

1895), завоевавший имя тонкого колориста еще в 30-е гг., один из самых уважаемых профессоров Академии художеств.



А. Бернат. Порт Дунауйвароша. 1953 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея

илл. 262 б

Контрреволюционный мятеж 1956 г. тяжело отразился и на состоянии изобразительного искусства. Деятельность Союза художников прекратилась. Вновь всплыли на поверхность различные формалистические течения, что нашло свое

выражение в весенней выставке 1957 г. Однако эта же выставка, по сути дела, показала все банкротство формализма. Посетители недвусмысленно высказывались против произведений формалистического толка и поддержали мастеров, верных реализму. Народ требовал искусства, отображающего жизнь, говорящего высокохудожественным и в основе своей доступным языком, а не заумных комбинаций пятен и линий, ничем не напоминающих о том сложном, полном противоречий периоде, который переживала страна. Сама жизнь выдвинула требования искусства социалистического реализма, понятого теперь более глубоко и всесторонне, социалистического реализма, вовсе не предусматривающего нивелировку художественного языка, а, наоборот, ратующего за активность в области реалистических новаторских исканий, за многообразие творческих почерков и манер, отвергающее иллюстративность и штамп.

В 1959 г. был восстановлен Союз деятелей изобразительного и прикладного искусства. Широкий размах восстановительных работ и нового строительства сопровождался еще большим оживлением творчества художников-монументалистов. Правительство приняло специальное постановление о поддержке и развитии монументально-декоративного искусства, согласно которому 0,2 процента всех расходов на строительство отводится на художественное оформление. Художники получили постоянную материальную базу и законом предусмотренные не только право, но и обязанность работать над украшением зданий и целых архитектурных комплексов.



Д. Хинц. Доменщики. Фрагмент. Гобелен. 1965 г

илл. 269 б

Для монументально-декоративного искусства последних лет характерно расширение форм его бытования, применение новых техник и материалов. Наряду с традиционными росписями и панно мастера обращаются к керамике, витражу, мозаике гобелену. Помимо монументов общественного характера ставится много скульптурных произведений в парках, во дворах жилых кварталов, здания украшаются рельефами и круглой пластикой. Возникают новые интересные решения различных видов пространственных искусств.



Я. Коньорчик. Сидящий рабочий. Скульптура перед зданием

Районного комитета партии в Будапеште. Камень. 1964 — 1965 гг

илл. 267

Одно из первых мест среди венгерских скульпторов занимает сейчас Йене Кереньи (р. 1908). Еще в 1950 — 1951 гг. он создал чрезвычайно удачный памятник советскому парламентеру капитану Остапенко, в котором проявилось умение мастера при помощи точно найденной позы и жеста придать обобщенный смысл конкретному реальному образу. В 1953 г. Кереньи исполнил трехфигурную группу «Демонстранты», отличающуюся эмоциональной взволнованностью и искренностью, хорошим композиционным решением. Для венгерского павильона Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 г. Кереньи совместно с другим видным скульптором Йожефом Шомодьи исполнил статуи двух танцующих девушек. Установленные во вводном зале на наклонной вогнутой стене, они как бы встречали посетителей. Движения фигур полны динамики, самозабвенной увлеченности. Соприкасающиеся с поверхностью стены только одной точкой опорной ноги, они словно парят в легком и стремительном танце. Скульпторы подчеркнуто акцентируют крепкую и упругую пластику их форм — тем радостней и полнокровней воспринимается ощущение свободы и праздничности бытия двух юных созданий. Вступающие в павильон посетители сразу же попадали под обаяние этих фигур, создающих столь тактично и художественно нужный эмоциональный ключ. В этом вольном и радостном танце как бы нашло свое выражение чувство творческой силы и уверенности народа, идущего по добровольно избранному пути. Одна из лучших последних работ Кере-ньи — статуя перед зданием фармацевтического центра в Веспреме, Здесь, как и во многих других произведениях мастера, мы встречаем образ юной девушки, напоминающий своим обликом кор греческой архаики. В этом полном несколько угловатого обаяния образе — ощущение молодой силы, еще не совсем сформировавшейся, но исполненной брожения, дерзкой радости познания жизни.



Й. Кереньи. Статуя перед зданием Фармацевтического центра в Веспреме. Бронза. 1960-е гг

илл. 265

Упомянутый выше И. Шомодьи (р. 1916) много работает над пластическим воплощением образа человека труда. Широко известна его статуя «Мартеновец» (1953), установленная ныне на площади Дунауйвароша. В том же плане решен им «Землекоп» (бронза, 1956).



Й. Шомодьи. Землекоп. Бронза. 1956 г

илл. 266 б

Упорно и плодотворно работают венгерские скульпторы над созданием монументов большого общественного звучания. Стремясь ярко и образно раскрыть содержание памятника, они ищут выразительное движение, запоминающийся силуэт. Среди молодежи выдвинулся в последние годы Иштван Киш (р. 1927). Его памятник Дьердю Доже, открытый в Будапеште в 1961 г., воссоздает мощную фигуру вождя крестьянского восстания и его сподвижников.



И. Киш. Памятник Дьердю Доже в Будапеште. Фрагмент. Камень. 1961 г

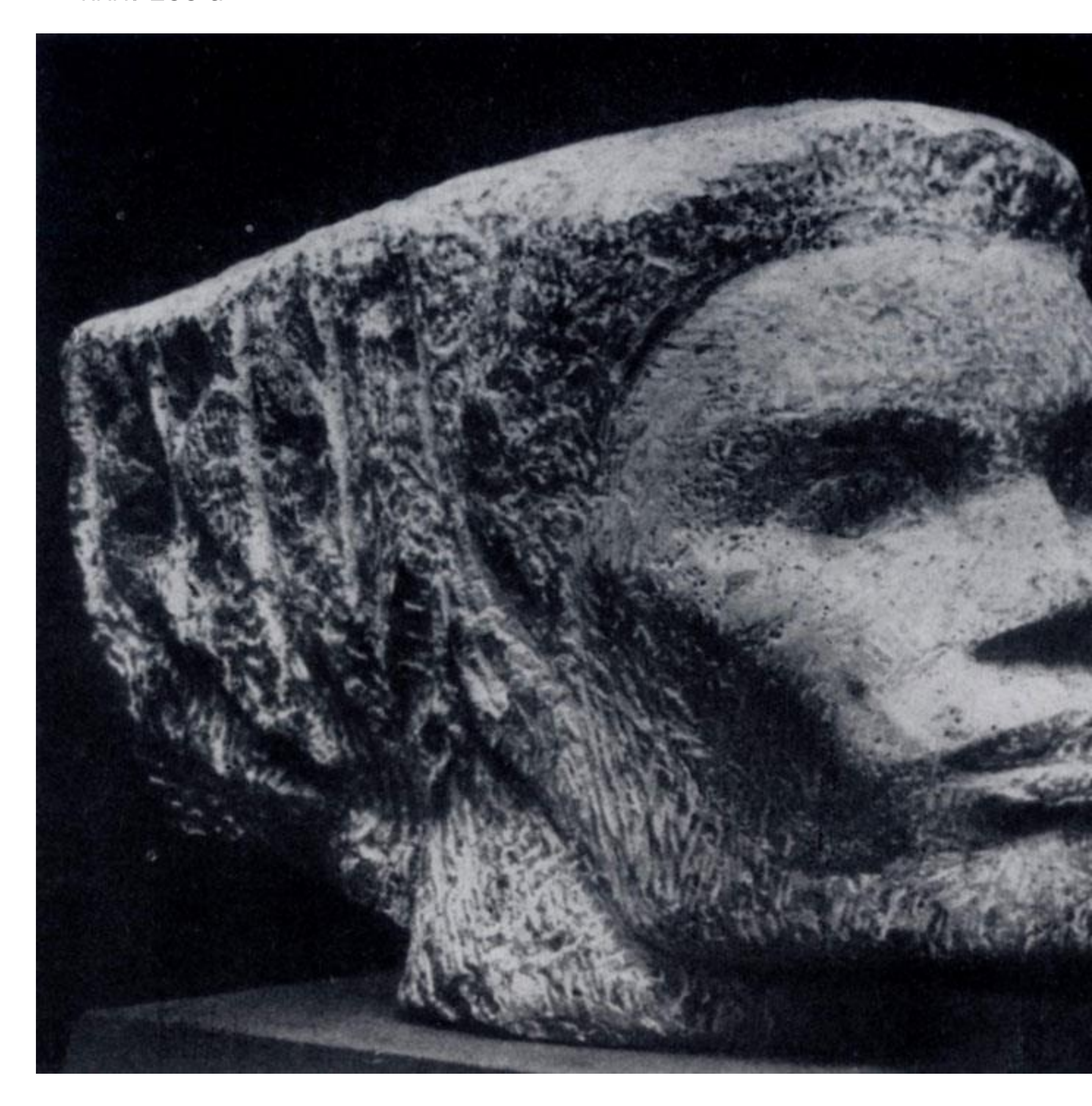
илл. 264 а

Венгерские скульпторы много работают в материале. Их поиски направлены на создание выразительного, пластически определенного образа. Любовь к человеку, к гармоническому совершенству его облика характеризует как монументально-декоративную скульптуру, так и пластику малых форм. Мастера Венгрии умеют и в небольшой статуэтке передать кипение окружающей жизни, красоту и полноту человеческого бытия. Обнаженная фигура — одна из любимых тем венгерских ваятелей, и в решении этой темы они неиссякаемо изобретательны и неповторимы. Если для произведений Бени Ференци (р. 1890) характерны мягкая текучая пластика объемов, пространственный разворот и особая полнокровность образа, то работы Шандора Микуша (р. 1903) отличаются чеканной звонкостью формы, четкостью силуэта.



Ш. Микуш. Борьба. 1950 г. Бронза. Будапешт, Инспекция памятников искусства

илл. 266 а



Ф. Ковач. Женская голова. Камень. 1965 г

илл. 268 а



Б. Ференци. Сидящая женщина. 1965 г

илл. 268 б

Преимущественное внимание венгерских скульпторов к широким обобщающим темам своего искусства сказывается и на решении более камерных задач. Не случайно во многих портретах мы видим не просто индивидуальный конкретный образ, но образ, воплощающий более значительное содержание. Таковы портреты М. Боршоша и скульптора более молодого поколения Ференца Ковача (р. 1926). Тонкое и уверенное мастерство венгерских скульпторов сказывается и в плодотворном развитии столь сложного и редкого вида пластики, как медаль. Венгрия имеет подлинных виртуозов медальерного искусства. Достаточно назвать того же Боршоша и Вальтера Мадараши (р. 1909).

Сложную картину представляет собой станковая живопись. Выдвинулся большой отряд талантливой молодежи. Успешно работают живописцы среднего и старшего поколения. Художники ищут новых, более эмоциональных и образных средств отображения действительности, обращаются к самым различным темам и жанрам. Все же наиболее ярких результатов добились станковисты в воплощении камерных тем, решаемых зачастую с искренней взволнованностью и проникновенным лиризмом. Гуманистическая сущность творчества венгерских живописцев лучше всего выразилась в картинах, посвященных любви, семье, детям, природе. Развернутые сюжетно-тематические композиции в настоящее время мало привлекают мастеров станковой живописи Венгрии. Общественно-гражданственные темы они предпочитают решать в монументальной живописи.

Среди многообразия поисков за последнее время наметилось несколько направлений, по-разному подходящих к отображению действительности, причем это проявилось не только в живописи, но и в графике. Одно направление стремится к лаконизму и сдержанности живописного языка, композиционной и колористической строгости и четкости. Здесь можно назвать таких художников, как Иштван Д. Куруц (р. 1914), Золтан Сабо (р. 1929), Янош Сурчик (р. 1931). Других художников, например Тибора Чернуша (р. 1927), Ласло Патаи (р. 1932), увлекает более детальная разработка

сюжета, композиционно их произведения более сложны, колорит их пестрее и раздробленнее.



Т. Чернуш. Уйпештская набережная. 1957 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 263 а



И. Д. Куруц. Уборка риса. 1961 г

илл. 264 б



Я. Сурчик. Отдыхающие женщины. 1965 г

илл. 269 а

Современная художественная жизнь Венгрии свидетельствует об атмосфере неустанных исканий, творческом горении деятелей искусства. Чувствуется, что художники трудятся с громадной ответственностью и серьезностью, успешно изживая ошибки и недостатки прежних лет. Высокий уровень художественного мастерства, стремление быть полезным своей стране и народу, овладение передовым реалистическим методом приводят к созданию

произведений, обогащающих сокровищницу мирового искусства.

* * *

Архитектура периода капитализма оставила Венгерской Народной Республике весьма противоречивое наследие. В конце 19 — начале 20 в. широкое распространение получили эклектика и стилизация в духе «исторических» архитектурных школ. Характерные черты архитектурной стилизации несут на себе многие значительные здания венгерской столицы — Выставочный зал (1894) и Музей изобразительных искусств (1900 — 1906), построенные архитекторами А. Шикеданцем и Ф. Херцогом, памятник Тысячелетия Венгрии (1894 — 1929; скульптор Д. Зала, А. Ши-кеданц), грандиозное здание Парламента и др. Однако все эти сооружения имеют и определенные художественные достоинства: они хорошо вписываются в городской пейзаж и благодаря своему расположению, эффектному силуэту и крупному масштабу играют видную роль в общем облике города.

В годы, когда Венгрия входила в состав Австро-Венгерской монархии, в стране получил широкое распространение «Венский Сецессион», который здесь выступал в своем провинциальном варианте и в еще большей мере, чем в Австрии, оказался неспособным создать значительное, живое и развивающееся искусство. В то же время это течение обозначило начало активной борьбы большой группы зодчих против изживших себя тенденций эклектизма, за создание нового стиля, который бы лучше соответствовал своему времени и задачам архитектурного творчества. Отдельные архитекторы (Эден Лехнер, Дьюла Патрош, Г. Маркус и другие) делали попытку внести в архитектуру этого периода некоторые национальные черты венгерского зодчества, применяя разнообразный декор из цветной керамики, выполненный по народным мотивам.

Наиболее яркими произведениями архитектуры модерна в Венгрии были работы архитектора Белы Лайта (1875 — 1920). Широкий диапазон его творчества охватывает разнообразные

общественные и торговые здания, жилые дома и виллы. Бела Лайта решительно отходит в своем творчестве от стилизаторства и встает на путь поисков новых композиционных и декоративных приемов. В своих ранних работах он использует контрасты больших плоскостей стены и разнообразно сгруппированных проемов, имеющих порой сложное арочное очертание. Для него характерно также использование в декоративных целях различных материалов, выявление их фактуры, цвета, присущих им форм. Грубая кладка рваных квадров естественного камня на фоне гладко оштукатуренных поверхностей или облицовочного кирпича с тонкой расшивкой швов, кованый металл, деревянные резные вставки, применение черепицы в качестве кровельного материала — все это дает интересный сплав народных традиций с творческой фантазией мастера, ищущей новых приемов формообразования. Эти черты отчетливо видны в здании института (Будапешт, 1905 — 1907), в Высшем коммерческом училище (Будапешт, 1910 — 1912) и др. В доме Рожавельдьи на площади Мартинелли в Будапеште (1911 — 1912) и в здании на улице Непсинхаз (1912) Бела Лайта отходит от модерна и встает на путь функционализма.

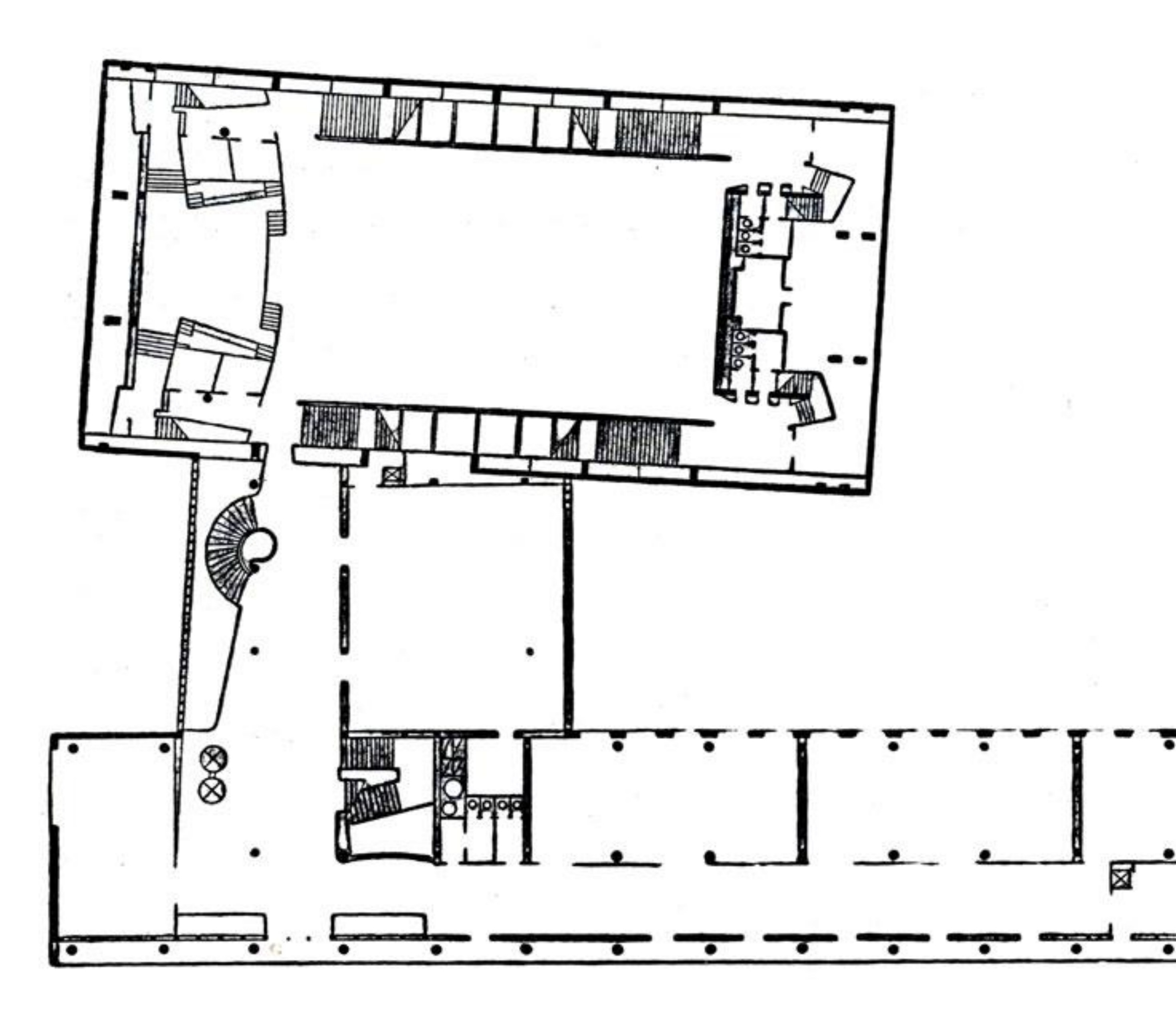
Идеи европейского функционализма особенно быстро начинают проникать в Венгрию в годы между двумя мировыми войнами. Кроме творчества Б. Лайта они получают свое реальное воплощение в работах Лайоша Козма (1884 — 1948) и в постройках наиболее последовательных пропагандистов новой архитектуры в Венгрии М. Брейера, Ф. Мольнара (р. 1897) и других архитекторов. Среди зданий, сооруженных в 30-х гг., можно отметить жилой дом архитектора Ф. Мольнара, Центр финансовых учреждений, почтамт, аэропорт (архитекторы В. Борбиро и Л. Кралик), превосходные виллы, построенные И. Фишером, и ряд других жилых и общественных зданий, выстроенных в Будапеште. Однако в предвоенные годы современная архитектура оставалась мало заметной в густо застроенных кварталах венгерской столицы и в еще меньшей мере определяла принцип и характер застройки провинциальных городов.

После освобождения Венгрии Советской Армией и завершения восстановительного периода в стране развернулось широкое новое промышленное и жилищное строительство. Был построен ряд новых промышленных шродов, в том числе Дунауйварош, Комло, Казинцбарцика, Тиссапалкония, Татабанья, Варпалота. В их планировке и архитектуре нашли свое отражение принципы социалистического градостроительства с его четкой структурой, закономерностями планового развития, отсутствием неблагоустроенных периферийных районов. Внимание к естественным природным условиям и использование их в архитектурно-планировочной композиции придают своеобразие новым населенным пунктам. Особенно Это относится к таким городам, как Комло, где исключительно живописная планировка связана с расположением города на холмах и жилые дома, спускаясь по склонам, перемежаются с зелеными массивами.

В последние годы сооружение новых городов ограничено и внимание сосредоточено на развитии существующих населенных пунктов, которые нуждаются в реконструкции. Эта тенденция наглядно прослеживается на реконструкции Будапешта. В столице Венгрии не только приведен в порядок разрушенный войной жилой фонд, восстановлены жизненно важные для города мосты, но и создан ряд новых жилых районов — таких, как Юллеи, Фиаштюк, экспериментальный комплекс в Обуде. По объему жилищного строительства Венгрия уже в 1961 году опередила такие страны, как Великобритания, Дания, Бельгия и Австрия.

Одной из особенностей послевоенной венгерской архитектуры было сравнительно слабое и кратковременное влияние эклектизма и украшательства, что положительно сказалось на практике нового строительства. Такие сооружения, как Дом профсоюза работников строительной промышленности (1948 — 1949; архитекторы Л. Гадорош, И. Переыьи и другие), поликлиника на улице Фехервари в Будапеште (1949; архитекторы Е. Сендрёи и А. Леваи), промышленные сооружения в Ньиредьхазе, Береттеуйфалу и

других городах, отличаются современными формами, органическим использованием функциональной структуры зданий в объемно-пространственной композиции. Даже в период увлечения классицизмом и внешней помпезностью, который падает в Венгрии на первую половину 50-х гг., в архитектуре не нарушалась полностью внутренняя связь между конструктивной основой и художественной концепцией. Выстроенный, например, в эти годы (1948 — 1953) Народный стадион в Будапеште (архитектор К. Давид и другие) отличается эффектным использованием земляной насыпи и мощных наклонных пилонов, поддерживающих верхние ярусы трибун. Эти конструктивные элементы создают основу архитектурной, выразительности сооружения.



Л. Гадорош, И. Переньи и др. Дом профсоюза работников строительной промышленности в Будапеште. 1948 — 1949 гг. План

рис. на стр. 324



Л. Гадорош, И. Переньи и др. Дом профсоюза работников строительной промышленности в Будапеште. 1948 — 1949 гг

илл. 256 а



К. Давид и др. Народный стадион в Будапеште. 1948 — 1953 гг

илл. 256 б

Последний период развития венгерской архитектуры отличается осуществлением крупных градостроительных замыслов и повышением художественного уровня застройки. Ведется дальнейшая разработка и усовершенствование генерального плана столицы Венгерской Народной Республики (архитектор И. Переньи и другие). В новых жилых районах Будапешта, например в районе Атилла Йожеф, большое внимание уделяется полихромии. Выразительный ритм башенных объемов, жилых зданий, чередующихся с домами средней этажности и домами-пластинами, подчеркивается разнообразной окраской сооружений. Архитекторы используют мягкие гармонические сочетания окрашенных поверхностей,

интенсивную окраску лоджий, сильные контрастные противопоставления, подчеркивающие объемно-пространственную композицию. Широко применяются декоративные панно, скульптура малых форм.

Развитие венгерской архитектуры в 60-х гг. отмечено быстрым и отчетливо заметным подъемом профессионального мастерства. Разнообразие типов новых зданий, выработка самостоятельных приемов архитектурно-художественной выразительности, совершенствование сложившихся объемно-пространственных композиций и архитектурных деталей — все это постепенно по праву приносит венгерскому зодчеству заслуженное широкое признание.

Особенно большое внимание уделяется в Венгрии жилищному строительству. Оригинальностью архитектурного замысла отличается девятиэтажный жилой дом, построенный в 1963 г. архитектором Г. Мадьяром в Будапеште. Нижний этаж этого здания отведен под различные службы, в то время как по периметру выше расположенных этажей проходят галлереи, подчеркивающие ярусность построения всего сооружения. Интересно, в виде коробчатой системы лоджий, разработан торец многоквартирного жилого дома, созданного по проекту архитекторов И. Янаки, О. Минари и Д. Перцеля также в Будапеште. Отточенностью пропорций проемов и четкой композиционной структурой их расположения отличается жилой дом в Сегеде (1961; архитектор Б. Борвендег).

Среди многочисленных отелей, выстроенных за последние годы в Венгрии, нужно отметить гостиницы в Шальготарьяне (1963; архитектор Д. Яношши и другие), в Кечкемете (1963; архитектор И. Янаки и другие), в Будапеште (1961; архитектор Л. Маньоки). Здания эти, различные по своим размерам, этажности и расположению, обладают общими архитектурно-художественными чертами. Везде внутренняя структура здания четко выражена на его фасадах, почти полностью отсутствуют декоративные архитектурные детали. Центр тяжести в достижении эстетической выразительности

перенесен на конструктивно оправданные элементы, которые благодаря своей повторяемости, ясному ритму и масштабной соразмерности образуют определенный образный строй. Большое внимание в архитектуре гостиниц уделено ориентации номеров и их раскрытию с помощью стеклянных витражей и глубоких лоджий в сторону красивых естественных панорам и городских ландшафтов.

Из уникальных по своей архитектурной композиции зданий следует обратить внимание на экспериментальную станцию орнитологов (1962; архитектор Ф. Симон), клуб в окрестностях Будапешта (1963; архитекторы Т. Пушкаш, Л. Ивани), гостиничный комплекс с плавательным бассейном в Хайдусобосло (1963; архитектор Д. Дул), общежитие студентов Высшего училища сельскохозяйственных наук в Деб-рецене (1964; архитектор И. Веллай) и др.

Среди значительных общественных зданий, построенных за последнее время в столице, выделяется Южный вокзал, расположенный в одном из живописных районов Будапешта (1962; архитектор Д. Ковари). Архитектор сумел прекрасно сочетать решение сложной функциональной задачи со стремлением создать образ современного монументального и в то же время легкого транспортного сооружения, открытого и приветливого со всех сторон. Зал ожидания, поднятый на пять метров по сравнению с привокзальной площадью, и в дневное и особенно в ночное время виден издалека и оживляет всю прилегающую застройку. Мастерство зодчего проявилось также в полноценном использовании небольшого свободного пространства, на котором построен вокзал с учетом перспектив дальнейшего развития ансамбля.

В городах, насыщенных памятниками искусства, таких, как Шопрон, Печ. Сомбатхей, Секешфехервар, новое строительство сочетается с реставрационными работами. Венгерские архитекторы используют интересные приемы включения памятников старины, археологических раскопов, фрагментов античных и средневековых сооружений в современную городскую застройку, добиваясь высокой

насыщенности и содержательности архитектурного ансамбля, острых художественных сочетаний старого и нового.

В последние годы в Венгрии широко развернулось также курортное строительство. Оно концентрируется в первую очередь на побережье озера Балатон и осуществляется в соответствии с проектом организации всего обширного района, примыкающего к этому «венгерскому морю». Одним из наиболее значительных курортов в зоне Балатона является Тихань. Здесь выстроены обширная гостиница и ресторан на 1000 мест (архитекторы К. Полони, Л. Фельдеш), мотель, а также ряд других сооружений. Разнообразные общественные и жилые комплексы построены на курортах Бадачонь, Шиофок-Сеплан, Ревфюлен, Кестхей. Архитектура курортных сооружений отличается легкостью. Большинство зданий ориентируется на озеро и широко раскрывается на него с помощью стеклянных витражей. Красочные декоративные росписи, различные по цвету и фактуре отделочные материалы способствуют созданию жизнерадостного, эмоционально насыщенного и выразительного облика построек.

В настоящее время на развитие венгерской архитектуры начинает оказывать все большее влияние индустриализация строительства, увеличивается объем типовой застройки, особенно при сооружении жилых зданий. В то же время венгерские зодчие стремятся сохранить черты местного архитектурного своеобразия.

Искусство Румынии

М. Кузьмина (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

После освобождения румынского народа от фашистского ига в 1944 г. наступает новый этап развития румынской культуры и искусства. Страна вступает на путь социалистических преобразований, и перед художниками встают грандиозные задачи создания подлинно народного реалистического

искусства, способствующего строительству нового общества. Ряд румынских художников и в прошлом были тесно связаны с Коммунистической партией и прогрессивной прессой, и потому активизация их творчества явилась вполне закономерной.

Это относится прежде всего к тем графикам и живописцам, творческий путь которых начался в мрачные годы реакции и установления фашизма. А. Жикиди, Ж. Перахим, Ш. Сени, И. Росс, В. Казар и многие другие еще в 30-е гг. создавали сатирические рисунки и карикатуры, разоблачавшие звериную сущность фашизма («Здесь побывали легионеры» и «Ужасы фашизма», 1936, А. Жикиди; «Человек из сумасшедшего дома», 1934, И. Росса), призывали к сопротивлению, к сплочению прогрессивные силы страны («Антифашистская оппозиция», 1936, Ж. Перахима). Творчество этих художников базировалось на прочной основе демократического румынского искусства, и прежде всего революционной графики начала 20 в., традиции которой они развивали.

Свою убежденность и приверженность реализму и идеям прогресса донесли до художников более молодого поколения и те мастера, которые начали выступать в первое десятилетие нашего века. Объединившись вокруг прогрессивных журналов «Факла» («Факел»), «Адэверул» («Правда»), «Социалистул» («Социалист») и др., художники А. Мурну, Ф. Ширато, Н. Манту, И. Изер и другие опубликовали громадное число рисунков, настоящую хронику своего времени, полную трагизма и сатирического обличения. То в виде шутов и балаганных фокусников, то как свора дворовых псов, выступают в этих рисунках и карикатурах представители правящей клики Румынии. Особой эмоциональности достигает И. Изер в изображениях Карла Гогенцоллерна и его советника Брэтиану, потопивших в крови крестьянское восстание 1907 года.

Выступления румынских графиков были наиболее острыми и политически зрелыми. Однако и в живописи начала 20 в. реалистические и демократические тенденции получили широкое распространение. Вслед за «великим лириком»

Румынии Н. Григореску лучшие живописцы обратились к социально насыщенной тематике. Наряду с крестьянином героем их произведений становится мастеровой, а затем рабочий, отстаивающий свои классовые интересы. В картине «Мы требуем кукурузы» (1905; Бухарест, Музей искусств СРР) Штефан Лукьян (1868 — 1916) дает изображение массового выступления крестьян. Сомкнутым плотным строем идут они, чтобы предъявить свои права на жизнь. Их лица суровы и решительны, кисти рук сжимаются в кулаки. Художник передал впечатление народной толпы, охваченной единым порывом, не замечающей палящих лучей солнца. Цветовое решение картины свидетельствует о колористическом даре художника. Этот дар одухотворяет любое из полотен Лукьяна: изображения крестьян, пейзажи, чудесные цветы, которые часто писал больной художник к концу жизни. В его огненных настурциях, сверкающих нарядными красками анемонах воплощена страстная любовь к жизни, к солнцу, к свету. Красота цветовых гармоний полотен Лукьяна сродни чудесным образцам народного творчества. Светоносная сила его произведений, как бы вибрирующая поверхность красочного слоя, динамика мазка передают ощущение творческого процесса художника.



Ш.Лукьян. Мы требуем кукурузы. 1905 г. Бухарест, Музей искусств СРР

илл. 272 а

Воздействие искусства Лукьяна и самой его личности, бунтаря и труженика, на развитие румынской живописи было громадным. Характерно, что две линии — героическая и лирическая, — обозначившиеся в его творчестве, проявились и в искусстве Николае Тоницы и Октава Бэнчилэ.

В творчестве Тоницы (1886 — 1940) господствует тема социального обличения: с особой остротой и силой он

разоблачает политику румынских милитаристов, ввергших Румынию в мировую войну. «Очередь за хлебом» (1919; Бухарест, Музей искусств СРР) воспринимается как документальное свидетельство голода и разрухи, которые принесла с собой война. Черты гротеска, экспрессии присущи его сатирическим рисункам. И в то же время художник с удивительной теплотой и трогательным лиризмом пишет детей («Катюша-липованка», 1926; Бухарест, Музей им. Замбахчана, и др.). Тонкость реалистического мастерства, изысканность цветовых гармоний сочетаются с поэтическим мировосприятием в пейзажах и натюрмортах художника.



Н. Тоница. Катюша-липованка. 1926 г. Бухарест, Музей им. Замбахчана

илл. 274 б



О.Бэнчилэ 1907 год. 1907 г. Бухарест, Музей искусств СРР

илл. 272 б

Крестьянской теме посвящены ранние произведения БЭНЧИЛЭ (1872 — 1944). Полны гнева, страстного возмущения существующими порядками, острого сочувствия народному горю композиции цикла, посвященного крестьянскому восстанию 1907 г. Они представляются настоящим обвинительным актом монархическому правительству Румынии. И недаром часть из них была уничтожена по приказанию властей. Центральная композиция цикла — «1907 год» (Бухарест, Музей искусств СРР) — изображает расстрел правительственными войсками крестьян-повстанцев. Бэнчилэ добивается подлинно трагедийного звучания суровых серо-лиловых, коричнево-зеленых и контрастирующих белых тонов. Впоследствии художник создает острохарактерные национальные образы: «Мастеровой» (1911). «Забастовщик» (1914; Бухарест, Музей искусств СРР). Написанные в годы широкого распространения формалистического искусства, картины БЭНЧИЛЭ свидетельствуют не только о сохранении реалистических принципов в румынской живописи, но и об укреплении в ней социальных тенденций.

Прочно стояли на позициях реализма Ж. А. Стериади, К. Рессу, И. Изер, донесшие реалистическую традицию румынской живописи до наших дней. Ее сохранению содействовало также искусство Г. Петрашку и Т. Паллади, ограничивавшихся в основном пейзажем и натюрмортом, но нашедших каждый свою манеру и оставшихся верными реалистическим принципам на протяжении всей жизни.

На реалистических позициях искусства оставались и наиболее талантливые скульпторы Ф. Шторк (1872 — 1942) и Д. Пачуря (1875 — 1932), учитель многих современных румынских ваятелей. Его монументальная статуя «Великан» (камень, 1906) в парке «Свобода» мощной пластикой и размахом, масштабностью исполнения, гуманизмом связывает его искусство с лучшими традициями предшествующего периода. По-иному сложилась судьба Константина Брынкуши (Бранкузи) — одного из самых видных представителей ваяния

Румынии, реалиста в ранний период творчества. Переехав в начале 20 в. в Париж, оторвавшись от родной почвы, он становится одним из столпов западноевропейской абстрактной пластики.

Веяния формализма и в большей степени экспрессионизма наложили отпечаток не только на тех мастеров, которые ориентировались на буржуазное западное искусство, но и на произведения ряда прогрессивных по мировоззрению художников. В годы народной власти им предстоял трудный путь перестройки.

С первых же послевоенных лет румынские художники активно включаются в общественную жизнь страны. На Национальной конференции Румынской коммунистической партии (1945) был поставлен вопрос о повышении культурного уровня населения. В это же время были организованы первые тематические выставки «Труд, искусство и демократия» и «Армия в искусстве». В периодической печати развернули свою деятельность художники М. Х. Макси, Н. Кобар, Г. Лабин. Создаются проекты первых монументов в честь советских воинов-освободителей (для Бухареста — К. Бараски, для Ясс — Б. Караджа, для Романа — М. Шульманом).

С провозглашением в 1947 г. Румынской Народной Республики и переходом всей полноты власти в руки трудящихся темп роста преобразований отсталой аграрной страны в индустриальную передовую еще более увеличился. В 1948 г. проводится реформа народного образования. На базе бухарестской Школы изящных искусств возникает Институт изобразительного искусства, которому присваивается имя Николае Григореску. После ряда групповых и областных выставок в Тимишо-аре, Клуже, Яссах впервые организуется Государственная выставка изобразительного искусства, объединяющая художественные силы страны. Ее отличительной особенностью было утверждение основ социалистического реализма во всех видах искусства, обращение к современной тематике и массовому зрителю — народу, заполнившему выставочные залы. Вместе с тем

выставка вскрывала и имеющиеся недостатки в практике художественного творчества, увлечение эскизной манерой письма, подчас бездушно-описательное, поверхностное отношение к раскрытию темы. Состоявшийся в 1948 г. учредительный съезд Румынской рабочей партии среди важнейших проблем выдвинул необходимость борьбы против влияний враждебной буржуазной идеологии в области искусства, изучения и освоения национального и мирового художественного наследия. По программе, намеченной съездом, развернулась работа по восстановлению подлинного значения наследия прогрессивных деятелей румынской культуры: Эминеску и Караджале, Григореску и Андрееску.

Широкое распространение государственных заказов, проведение конкурсов содействовали подъему художественной жизни не только в столице, но и в таких центрах, как Яссы, Клуж, Тыргу-Муреш, Арад, Тимишоара, Бая-Маре. Основанный в 1950 г. Союз работников изобразительных искусств организационно объединил силы художников. Перед ними была поставлена неотложная задача — сделать искусство подлинным достоянием народа, органично ввести его в быт.

Уверенно входит в жизнь народа монументально-декоративная живопись, украшая стены дворцов культуры, библиотек, домов отдыха. Наряду с фресками, исполненными почти в монохромной красочной гамме, в графической манере (росписи Ж. Перахима и коллектива художников в доме культуры «Красная Гривица»), встречаются и более красочные, пластичные решения («Мы строим социализм» Л. Сас или «Тудор Владимиреску» Ш. Челмареи С. Мермезе в Доме культуры им. Тудора Владимиреску). Декоративность цвета отличает фрески 3- Ковач в клубе завода кКарбохим» и росписи Дома культуры студентов в Клуже (авторы А. Надь Бела, П. Абрудан, П. Фейер).

Охотно обращаются художники к различным видам мозаики, к технике сграффито с использованием трехслойного, различных цветов цемента и цветных керамических

инкрустаций. Примером может служить декоративное убранство гостиницы «Альбатрос» (авторы мозаик — Г. Спиридон и К. Крэчун), гостиницы «Томис» в Мамайе (мозаики — Г. Попеску и другие; майолики — М. Плэчинтэ и И. Сэлишгяну), ресторана «Модерн» (цветное сграффито — Мак Константинеску), гостиницы «Нейтрал» (авторы мозаик — И. Бицан, Е. Аницей, И. Пача, В. Челмаре) и др. В сочетании с новыми конструкциями зданий, пронизанных светом, эти мозаики и росписи дают примеры удачного решения современного интерьера, красивого, рационального в каждой детали и гармоничного в целом.



Й. Бицан, Е. Аницей, И. Паца, В. Челмаре. Мозаика гостиницы Чентрал в Бухаресте. 1960-е гг

илл. 279 а

Постоянная забота о воплощении в монументально-декоративных росписях больших тем и идей — свидетельство укрепления метода социалистического реализма в румынском искусстве. И хотя этот процесс еще не завершен, он успешно развивается благодаря творчеству передовых румынских художников. М. Бунеску. Д. Гьяце, А. Катарджи, Л. Григореску, А. Чуне, К. Богдан, А. Зиффер и другие живописцы старшего поколения обретают новые силы и вдохновение в наблюдении великих преобразований новой жизни.



К. Баба Крестьяне. 1958 г.Бухарест, Музей искусств СРР

илл. между стр. 328 и 329

Традиции реализма новаторски развивают мастера среднего поколения, среди которых выдающееся место занимает Корнелиу Баба (р. 1906), почетный член Академии художеств СССР, художник яркого и самобытного дарования. В его творчестве сочетаются глубокие наблюдения художника-психолога и мощная одаренность колориста, чувство пластики, объема и точная выразительность рисунка. Главная тема его искусства — человек, мир его чувств и переживаний, и прежде всего румынский крестьянин-труженик, образ которого воплощает художник в картинах «Ужин» (1942), «Возвращение с полевых работ» (1943), «Отдых в поле» (1954), «Крестьяне» (1958; все — Бухарест, Музей искусств СРР). По этим капитальным произведениям художника можно проследить его эволюцию от тщательной проработки формы и поисков характерного к большим обобщениям, широте и динамике живописной манеры.



К. Баба. Отдых в поле. 1954 г. Бухарест, Музей искусств СРР

илл. 275 а



К. Баба. Натюрморт с рыбой. 1947 г. Яссы, Художественный музей

илл. 275 б

Не утрачивая проникновенной зоркости и серьезности в обрисовке характеров героев, Баба добивается подлинной монументальности образного решения. Его крестьяне мужественные, трудолюбивые, выносливые в любых испытаниях. Вот шагают они, целая семья — впереди стареющий, но все еще крепкий глава ее, вслед за ним — остальные члены семейства, дети, женщины («Крестьяне»). Их фигуры как будто вырастают из земли, с которой они слиты. И весь суровый и прекрасный пейзаж составляет вместе с людьми глубоко национальный образ родины. Сложные цветовые гармонии, построенные на контрастах глубоких и плотных, звучных темных тонов с нежными светлыми, как будто излучающими свет, лепят форму, воссоздают богатство и красоту видимого мира, полноту бытия. Эмоционально насыщены по колориту пейзажи и натюрморты художника («Натюрморт с рыбой», 1947; Яссы, Художественный музей), свободно и смело написанные.

Неповторимые цветовые решения способствуют раскрытию своеобразия внутреннего мира и характеров людей в портретах Корнелиу Баба. Для каждого из них найден особый цветовый ключ, композия, то поясная, как в «Автопортрете» (1955) или в портрете писателя М. Сорбула (1946), то погрудная, как в «Женском портрете» (1956), то поколенная — М. Садовяну (1953), то в рост — поэт Тудор Аргези с женой (1961), актриса Лучия Стурдза-Буландра (1953; все — Бухарест, Музей искусств СРР).



А.Чукуренку. Анна Ипэтеску. 1949 г. Бухарест, Музей искусств СРР

илл. 273 б

Много работает в области портрета и А. Чукуренку (р. 1903), своеобразный и тонкий колорист, остро чувствующий современность. Чукуренку принадлежат также романтически приподнятые образы героев в исторических картинах: «Анна ИпЭ. теску» (1949), «Ольга Банчик на эшафоте» (1959). Светлая, чистая и звучная палитра Чукуренку особенно празднична и красива в его натюрмортах и пейзажах, таких, как «Тюльпаны» или пейзаж «Дом газеты «Скынтейя» (1953; все — Бухарест, Музей искусств СРР). Современность в самых различных ее проявлениях вдохновляет художников. Ш. Сени (р. 1913) передает героику труда людей, сплавляющих лес по порожистым рекам, подчеркивая динамику и слаженный ритм их работы («Сплавщики леса», 1948; Бухарест, Музей искусств СРР). О. Ангелуцэ озаряет яркими отсветами расплавленного металла фигуры металлургов («Проба стали на заводе Решица», 1958). П. Абрудан, А. Надь Бела внимательно вглядываются в лица своих героев, празднующих новый урожай или критикующих своего товарища на собрании. Эмоциональность полотен Г. Шару подчеркнута насыщенностью колорита. Д. Хатману более пластичен. Его «Рабочие в ложе» (1955) — глубоко психологичны и характерны.



Г. Миклоши. Гривица. 1933 год. 1952 г. Бухарест, Музей искусств СРР

илл. 273 а

Историческая тема привлекает Г. Миклоши (р. 1912), громадным усилием воли превозмогающего свой недуг и, может быть, именно потому остро чувствующего героическую тему прошлого. Его «Гривица. 1933 год» (1952) — мужественный рассказ о забастовке железнодорожников Гривицы. К эпизодам революционной борьбы народа обращаются в своих произведениях Е. Поппа («23 августа 1944 года») Т. Краус («Рыбница», 1953; все картины — Бухарест, Музей искусств GPP) и другие. События далекой

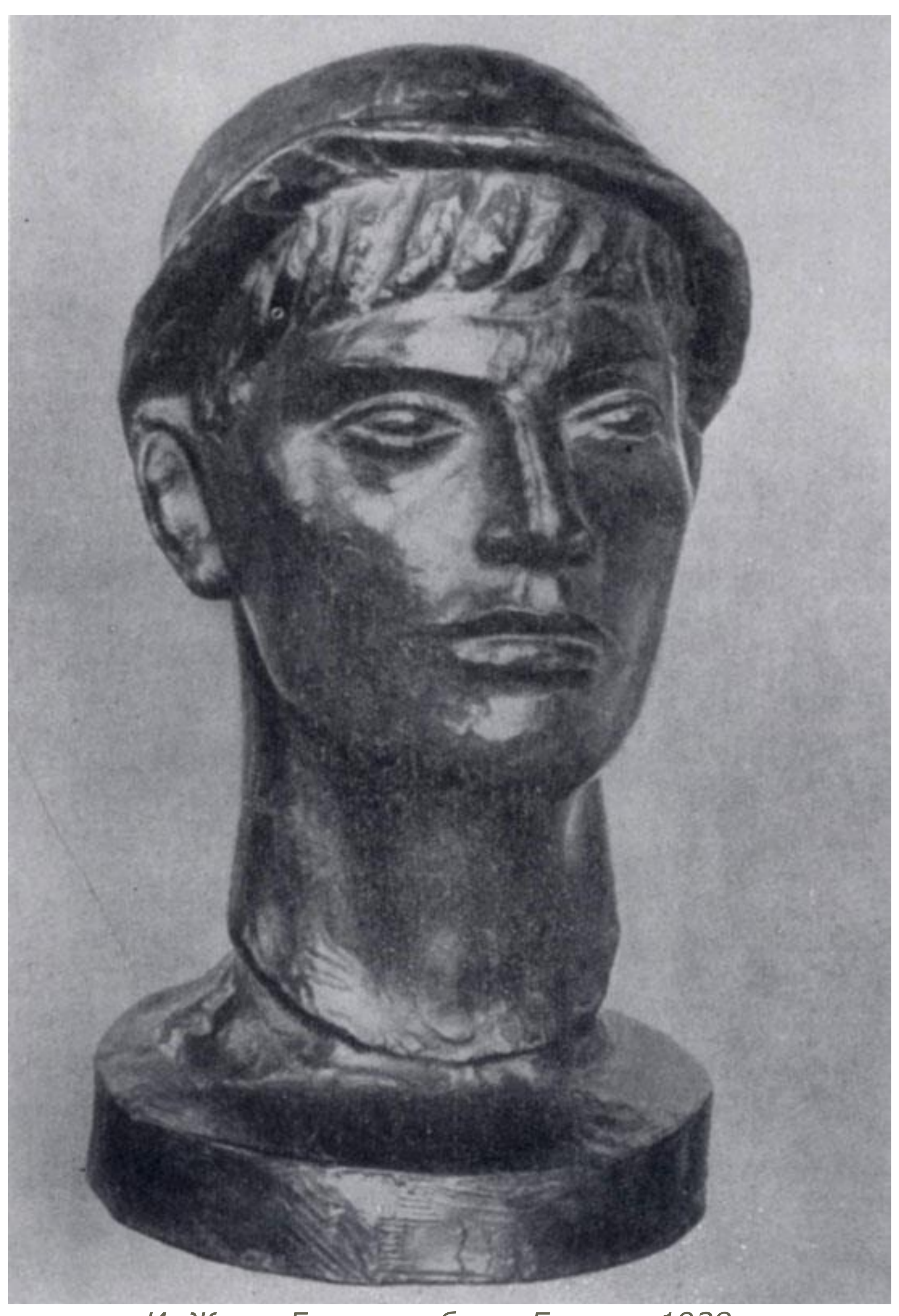
истории румынских княжеств вдохновляют Ш. Констан-тинеску («Кришан», 1948) и Г. Лабина, который воспевает в историческом полотне «Господарь Ион Водэ Жестокий в битве под Кагулом» (1953; Бухарест, Музей искусств СРР) отвагу защитников родной земли.

С каждым годом ряды живописцев пополняет молодежь, талантливая, ищущая. Обретая свое творческое лицо, К. Бредуц, М. Времир, С. Бэлаша, К. Пилиуцэ, И. Пача, И. Георгиу, П. Акицение работают в самых различных жанрах живописи. Особенно привлекает молодежь область монументально-декоративного искусства. В зримые образы воплощается мечта художников о большом искусстве общественного звучания, вышедшем из музеев и выставочных залов в повседневную жизнь. Видную роль в решениях современных ансамблей играет монументальная пластика. Громадные задачи, которые выросли перед румынскими ваятелями в связи с развернувшимся строительством, вдохновили их на поиски новых образов, художественных приемов, материалов (использование в оформлении экстерьеров зданий цветного стекла, инкрустаций из керамики и металла по цементу и т. д.).

Организация конкурсов на создание монументов Ленину, Николае Бэлческу, Джордже Энеску, Иону Крянге, установление памятников-бюстов выдающимся деятелям национальной румынской культуры способствовали необычайному оживлению деятельности румынских скульпторов, и прежде всего монументалистов. Невиданный ранее размах приобрело искусство мастеров старшего поколения, сформировавшееся еще в период между двумя мировыми войнами.

С самого начала творческого пути на позициях реализма, связанного с народной традицией, стоял Ион Жаля (р. 1887). В первую мировую войну он лишился руки и ценой громадных усилий остался в рядах монументалистов Румынии. Его первая крупная работа «Борьба Геркулеса с кентавром» (камень, 1921; установлена в 1925 г. в парке им. Делавранча) полна

напряжения и стремительной динамики. Пластически богата моделировка форм в скульптурах, воплощающих образы румынского фольклора: великанов Круши-дерево и Дроби-камень (бронза, 1914), моделями для которых послужили крестьяне родной скульптору Добруджи. Богатырской силы и доблести исполнен «Отдыхающий лучник» (бронза, 1926, вариант — 1927; установлен в Констанце в 1961 г.). Он сродни могучему «Погонщику буйволов» (бронза, 1929) или тем суровым крестьянам, которых часто изображал скульптор. Крестьянская тема оставалась одной из главных в творчестве Жали 30 — 40-х гг. («Голова чабана», бронза, 1938). Благородная простота и ясность замысла отличают поздние произведения Жали — рельеф «Император и пролетарий» (гипс, 1955; Бухарест, Музей искусств СРР), монумент Джордже ЭнескУ (гипс, 1958); одухотворенный образ композитора раскрыт с присущей скульптору глубиной и тонкостью психологической характеристики.



И. Жаля. Голова чабана. Бронза. 1938 г

илл. 276 б

В значительной степени испытал в ранний период творчества воздействие модернизма и экспрессионизма Корпел Медря (1888 — 1964), преодолевший эти влияния в своих поздних произведениях. Лейтмотивом в его искусстве проходит тема героическая, воплощенная в монументальных портретах Микеланджело и Бетховена, Делавранча и Хории — борцов, исполненных несгибаемой воли, целеустремленности, творческого вдохновения (все — Бухарест, музей Медри). Она звучит и в образе Овидия (бронза, 1957 — 1958), над воплощением которого Медря работал долгое время. Своеобразие и богатство пластических решений находит он в обнаженной натуре — «Заноза» (мрамор, 1947), «Купальщица» (бронза, 1952), к которой обращался на протяжении всей жизни.



К. Медря. Заноза. Мрамор. 1947 г

илл. 277 б

Неисчерпаемы творческие замыслы Медри-монументалиста. Сложную гамму человеческих чувств и переживаний — от трагедийного напряжения до глубокой скорби — передал он в монументе «1907 год» (мрамор, 1957 — 1959), установленном на центральной площади Бузэу- Совершенно иной характер, полный светлой радости мирного бытия, — в декоративных скульптурах, исполненных для курорта Мамайи. Образы сказочных сирен перемежаются здесь с живой современностью. И как своеобразная аллегория юного города-курорта воспринимается обнаженная фигура «Солнце» (камень, 1961), словно отдавшаяся ощущению солнечного света и тепла.

В годы народной власти развернулся талант Бориса Караджи (р. 1906), автора скульптурной группы «Встреча» (бронза, 1950; Бухарест, Музей искусств СРР), овеянной чувствами братской дружбы и благодарности румынского народа к советскому. Реалистическая основа, присущая пластике Караджи, подчеркнута в образе «Победы» (бронза, 1957), воплощающем характерные черты современной девушки-работницы: целеустремленность, смелость, победоносную уверенность. Караджe принадлежит и монумент В. И. Ленину (1958) перед зданием полиграфического комбината — Дома «Скынтейи», завершающий один из самых значительных современных ансамблей Бухареста.



Б. Караджа. Победа. Бронза. 1957 г.Бухарест, Музей искусств СРР.

илл. 276 а

В тесном содружестве с молодежью, подчас объединяясь в большие творческие коллективы, работают скульпторы над оформлением архитектурных ансамблей: театра в Галаце (1957; коллектив М. Константинеску), монумента героям Родины в Бухаресте (1957; авторы — 3- Бэйкояну, М. Бутуною и другие). Чрезвычайно плодотворна работа Бэйкояну по изысканию новых материалов — мозаик и цветного стекла — и по внедрению их в оформление экстерьеров зданий (вокзалы в Бра-шове, в Констанце).



И. Иримеску. Девушка с виноградом. Бронза. 1944 г. Бухарест, Музей искусств СРР.

илл. 277 а

В области монументальной и станковой пластики работает Ион Иримеску (р. 1903). Образы его многогранны и разнообразны. Это и сложные по характеристикам полнокровные живые портреты: художника Бабы (бронза, 1946), композитора Чолана (1953), искусствоведа Опреску (1957). Это полные лиризма женские образы, подобные «Девушке с виноградом» (1944) или «Крестьянке» («Цветок», 1961). В руках последней — статной молодой крестьянки — цветок, своего рода олицетворение всего народного румынского искусства, прекрасного и вечно живого. И, наконец, Иримеску — создатель ряда образов рабочих, среди них «Сталевар» (1954) и «Сварщица» (1962; все произведения — бронза; Бухарест, Музеи искусств СРР), воплощающие типические черты тружеников свободной Румынии.

Над созданием обобщенных образов своих современников, людей труда, успешно работают А. Соботка («Рождение идеи», бронза, 1954), А. Кош («Крестьянин из Ардяла», гипс, 1953), О. Майтек («Шахтер», гипс, 1957), Л. Зуаф («Весна жизни», бронза, 1956) и многие другие ваятели. Некоторые из них отдают предпочтение жанру портрета (Г. Ангел, К. Бараски, Д. Лазэр, Д- Дему, Р. Ладя).

Темы современности, борьбы за мир вдохновляют мастеров резьбы по дереву Г. Вида, И. Серվациуса, Ш. Чорвасси. Ярко окрашенную цветную керамику, цемент, инкрустации из цветного стекла и металла использует в своих работах И. Влад, сохраняющий национальные традиции и характер в скульптуре «Крестьянка из Оаша» (цветная керамика, 1960), в монументальном красочном рельефе «Освобождение» (1960), исполненном для украшения Румынского павильона на Венецианской международной выставке.

Новаторские искания и стремительный рост отличают современную румынскую графику; развитию этого вида искусства чрезвычайно способствуют ежегодные специальные графические выставки. Наряду со станковой графикой все

большее распространение получают иллюстрации и плакат как политический, так и рекламный. Вместе с такими опытными мастерами, как Р. Швейцар-Кумпэна, А. Жикиди, Экспонирует свои произведения талантливая молодежь. О разнообразии творческих манер румынских графиков свидетельствуют их рисунки. В широком монументальном плане выполнены рисунки «Косарь», «Парень из Оаша», «Шахтеры» (1958) П. Эрдеша- Плавная виртуозная линия способствует выявлению психологических характеристик, нравственной значительности образов. Беспокоен ритм линий, мельче формы в рисунках В. Казара, подчас излишне увлекающегося формальным построением композиций, но все же никогда не разрывающего с живой действительностью. Очень тонки и лиричны рисунки Л. Маковей, исполненные изящной беглой линией, а иногда пластически отработанные. ЭнеРгичнее и мужественнее манера К. Данец. Часто смешивают различные материалы — гуашь, пастель, акварель, карандаш — Е. Крэчун, ищущий монументальных решений сцен нового быта.



Б. Ги Сабо. Я путешествую на ТУ-104. Гравюра на дереве. 1958 г

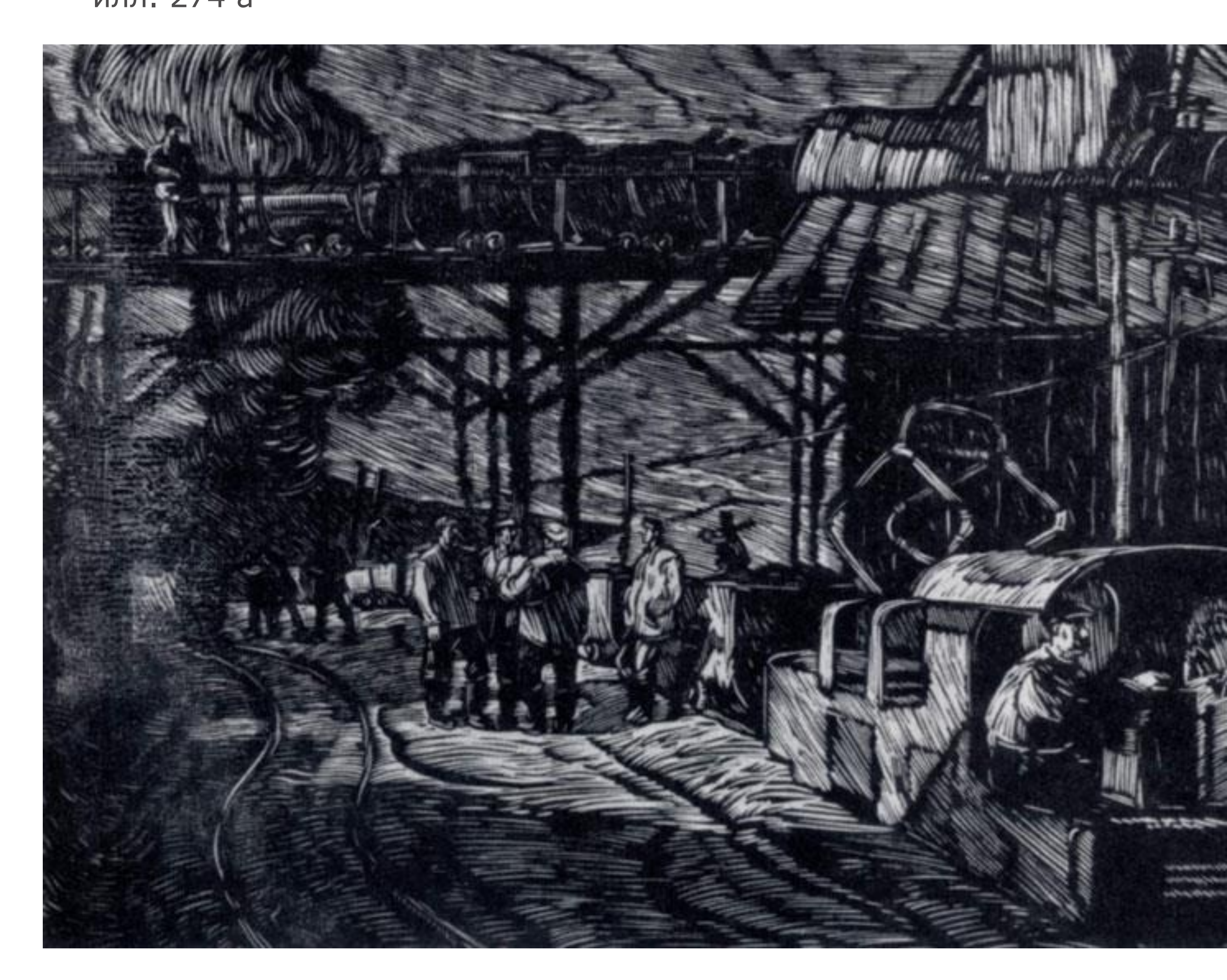
илл. 279 б

Развивает традиционную для Румынии гравюру по дереву Б. Ги Сабо (р. 1905), творчеству которого присуще острое чувство современности и лиризма. «Мостик» (1954), «На ярмарке» (1956), «Я путешествую на Ту-104» (1958) пронизаны ощущением гордости, верой в творческие силы человека. Точный рисунок, совершенное владение техникой гравюры позволяют художнику передать материальность, конкретность видимого мира, состояние атмосферы и различные настроения природы, сообщающие особое очарование его композициям.



Ж. Перахим. В. И. Ленин. Иллюстрация к книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». Гравюра на линолеуме. 1958 г

илл. 274 а



Г. Иванченко. Петрила. Восточная шахта. Гравюра на линолеуме. 1958 г

илл. 278 б

К гравюрам часто обращаются художники при исполнении больших циклов на историко-революционные или современные темы («Забастовка», 1961, В. Добриана;

«Петрила. Восточная шахта», 1958, Г. Иванченко и др.). В области гравюры на линолеуме и в офорте много работает Жюль Перахим (р. 1914). Его цикл гравюр «23 августа» (1959), отмеченный чертами повышенной экспрессивности и монументальности, передает эмоциональный накал, народный подъем дня Освобождения. Иллюстрации к книге Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир» (1958) лаконичны по форме, динамичны по построению, как бы уподоблены публицистическому стилю Рида. Неистощима выдумка художника, иллюстрировавшего в острой гротесковой манере «Народные пословицы и поговорки». Лирической стороной оборачивается талант Перахима в иллюстрациях к романтическим стихотворениям Эмине-ску. Перахим — один из первых иллюстраторов произведений русской классической и советской литературы: «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, «Идиота» Ф. М. Достоевского, «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Участие в освободительной войне против фашизма и искреннее восхищение своими советскими друзьями позволили Перахиму создать убедительные в своей искренности иллюстрации к поэме А. Твардовского «Василий Теркин».



Фл. Кордеску. Женщина с ребенком. Рисунок. Тушь

илл. 278 а

Глубоко лиричны и проникновенны рисунки Ф. Кордески, ее иллюстрации к поэмам М. Бануша «С тобою говорю, Америка»

(уголь, 1954) и Э. Же-беляну «Улыбка Хиросимы» (тушь, 1957). К области иллюстрации и главным образом национальной румынской и русской литературы, относятся произведения М. Кор-деску, Ш. Константинеску, П. Назарие, Р. Ноэля.

Далеко за пределами Румынии известны работы большого отряда румынских карикатуристов. Ч. Дамадиан, Е. Тару, И. Росс, Н. Кобар, Г. Кириак, И. Дору, А. Лукач зло высмеивают бюрократов, зажимщиков критики и все то, что мешает строительству новой жизни. Живо откликаясь на разнообразные явления внешнеполитической жизни, своим метким искусством они борются за мир и социализм.

Все шире проникая в различные области современной жизни, разнообразные формы искусства способствуют удовлетворению запросов народа, воспитанию эстетического вкуса строителей коммунизма.

* * *

В связи с общей экономической слабостью и политической реакцией, усилившейся после первой империалистической войны, развитие современных тенденций в румынской архитектуре шло с большим запозданием.

Рост национальной культуры, активно начавшийся в предшествующий период истории страны и связанный с борьбой за национальное освобождение, не мог не оказать своего влияния на архитектуру Румынии. Основоположником национального течения в румынском зодчестве явился Ион Минку (см. V том). Кроме него к числу прогрессивных представителей национального направления румынской архитектуры следует отнести Григоре Черкеза, Н. Гика-Будешть, А. Антонеску (ныне почетный член Академии наук СРР). Однако даже в творчестве наиболее видных зодчих, как и во всей деятельности ведущей в стране бухарестской архитектурной школы, наряду со значительными удачами было немало негативных сторон, вызванных противоречиями между стремлением к возрождению ретроспективных форм

национальной архитектуры прошлого и концепциями новой архитектуры, совершающей свое победное шествие по странам Европы.

В этой борьбе молодая румынская буржуазия и помещики всемерно толкали архитекторов на путь стилизаторства, поощряли «неорумынский» стиль, выражавшийся в попытках эклектически применить формы и мотивы исторической румынской архитектуры к городским сооружениям нового времени, которым они были органически чужды. Не удивительно, что в этих условиях подобные тенденции стали знаменем официального архитектурного направления, в котором господствовали ретроспективизм, самодовлеющая декоративность, ведущие к искажению масштаба, нарушению тектонического строя и художественной цельности в работах зодчих. Наиболее полно эти отрицательные стороны отразились в архитектурной практике Ш. Чертана и ряда других представителей официальной архитектурной школы.

В период между двумя мировыми войнами более половины всего объема строительства было сосредоточено в Бухаресте, что отвечало стремлению правящей верхушки превратить этот город в витрину буржуазного государства. Особенно активизировалась застройка столицы в 30-х гг., когда был разработан план реконструкции города, предусматривавший создание ряда ансамблей монументально оформленных парадных магистралей и строительство крупных зданий.

Строительство в остальных городах велось очень неравномерно. Сравнительно много строилось в Брашове, Кымпу, Гешице, Орэштне, в городах Трансильвании. В то же время другие города, даже такие значительные, как Яссы и Плоешти, почти не меняли своего облика, оставаясь провинциальными захолустными центрами. При общих скромных объемах строительства сооружались главным образом частные доходные дома и виллы, а также отдельные промышленные предприятия. Повсеместно вплоть до второй половины 30-х гг. господствовали эклектика, стремление к пышному декору, усложненным архитектурным формам.

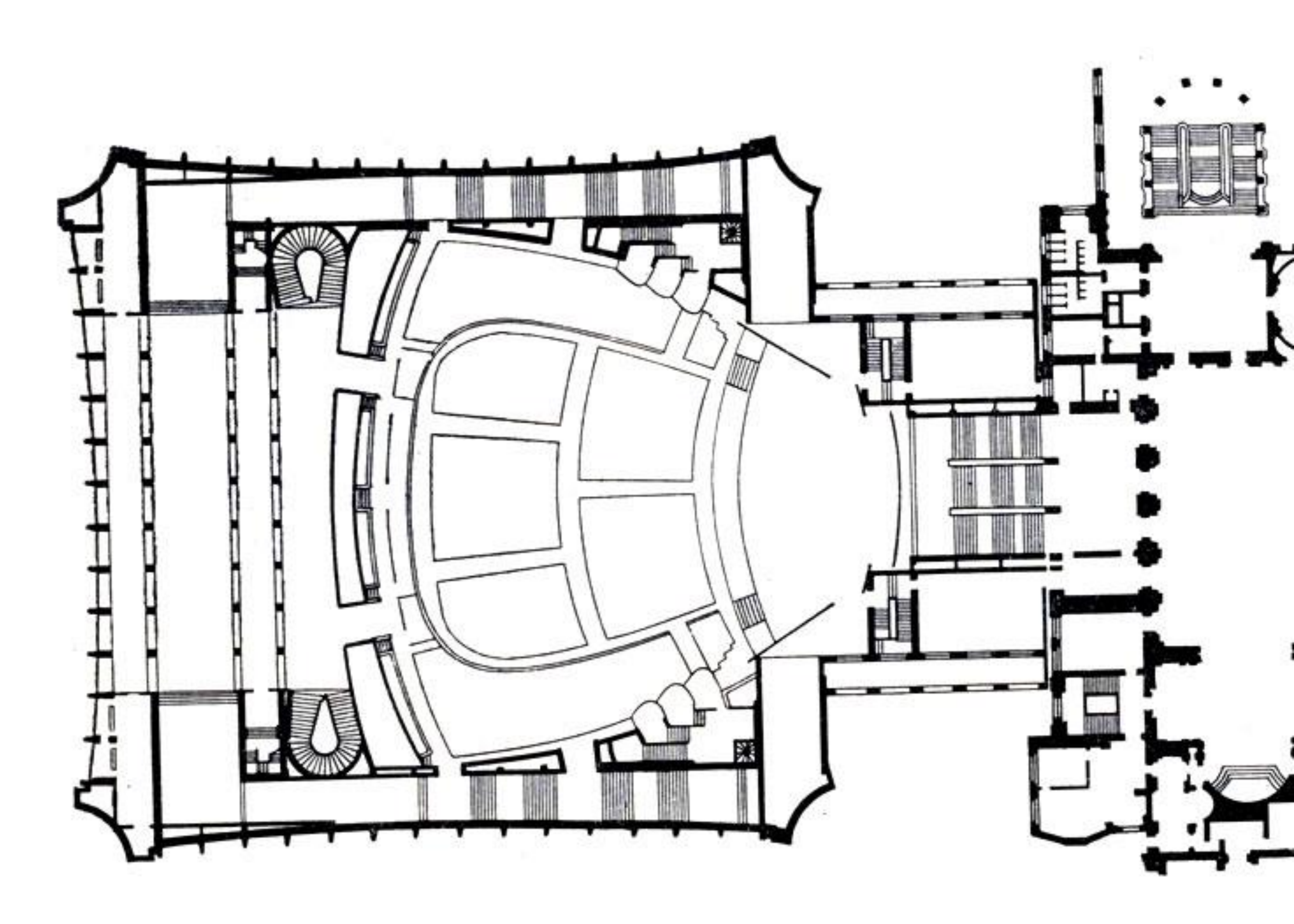
Типичным примером такой архитектуры является многоэтажный доходный дом, построенный в начале 1930-х гг. в Бухаресте архитекторами Кулина и Силионом. В его планировке проведено резкое деление на парадные комнаты и тесные и темные помещения для прислуги, выходящие во дворы-колодцы. Фасады дома перегружены декором и разнообразными архитектурными деталями, служащими лишь для украшения наружных стен, обращенных к улице.

Тенденции к помпезности и показной архитектуре усилились в годы фашизации руководства, что отразилось на градостроительных проектах, большинство которых, впрочем, остались неосуществленными.

Несмотря на неблагоприятные условия, в 30-х гг. нашего века в Румынию постепенно проникают идеи современной архитектуры. Первоначально они начинают сказываться на сокращении декора, на попытках упростить, сделать более лаконичными применяемые формы старого классицизма и других исторических стилевых направлений. С явлениями такого рода мы встречаемся, например, в особняке, выстроенном архитектором Д. Марку (1885 — 1960) на аллее Модроган в северовосточной части Бухареста (1933). Здание имеет простой компактный объем с плоской крышей, облицованные кирпичом неоштукатуренные стены, белокаменные обрамления горизонтального пояса окон и арочных проемов нижнего этажа. Очень выразительны и современны интерьеры виллы, связанные между собой открытыми прямоугольными проемами, благодаря чему пространство одних залов как бы свободно переливается в смежные помещения. Белые, гладкие, лишенные декора поверхности стен и потолков контрастно сочетаются с отделкой деревом, убранством национальными коврами, изысканной темной мебелью.

К сожалению, в большинстве построек этого времени новая архитектура проявляет свои стилистические особенности скорее как мода, внешнее увлечение, чем как органический и естественный процесс. Лишь некоторые постройки, такие, как

стадион Анеф в Бухаресте (архитекторы Х. Крянгэ, М. Георгиу), гостиница «Кар-пац» в Башове (архитектор Х. Крянгэ), госпиталь в Яссах (архитектор Г. Трифу), здание Министерства транспорта, административное здание на улице Каля Виктория, Военная Академия в Бухаресте — архитектора Д. Марку, центральный рынок в Плоешти, построенный архитектором Т. Соколеску еще в конце 20-х гг., отмечены единством функционального и художественного замысла, тектонической логикой и ясностью современных форм. Вместе с тем строилось немало таких зданий, где делалась попытка приспособить новые конструктивные системы и приемы к стилизованным историческим формам, что, безусловно, не могло дать положительного результата.



Х. Майку, И. Шербан, Т. Риччи. Дворец СРР в Бухаресте. 1959 — 1960 гг. План

рис. на стр. 337

После победы народно-демократического строя в Румынии быстрыми темпами начали осуществляться экономические и социальные преобразования, которые не замедлили сказаться на архитектуре и строительстве. Индустриализация страны, сооружение крупных промышленных предприятий, таких, как цементные заводы в Биказе и Черновода, химический комбинат в Борзешти, завод шарикоподшипников в Бырладе, нефтеперегонные заводы в Плоешти и т. д., повлекли за собой строительство новых городов и поселков — Онешти, Урикани, Хунедоара и других. Уже в первом периоде индустриализации существенно изменилась структура населения страны и число городских жителей только за восемь лет (1948 — 1956) возросло с 3,7 миллиона до 5,4 миллиона человек. Это потребовало развития массового строительства, которое за последние десять дет дало стране 850 тысяч квартир, много школ, детских учреждений, больниц и других общественных зданий.



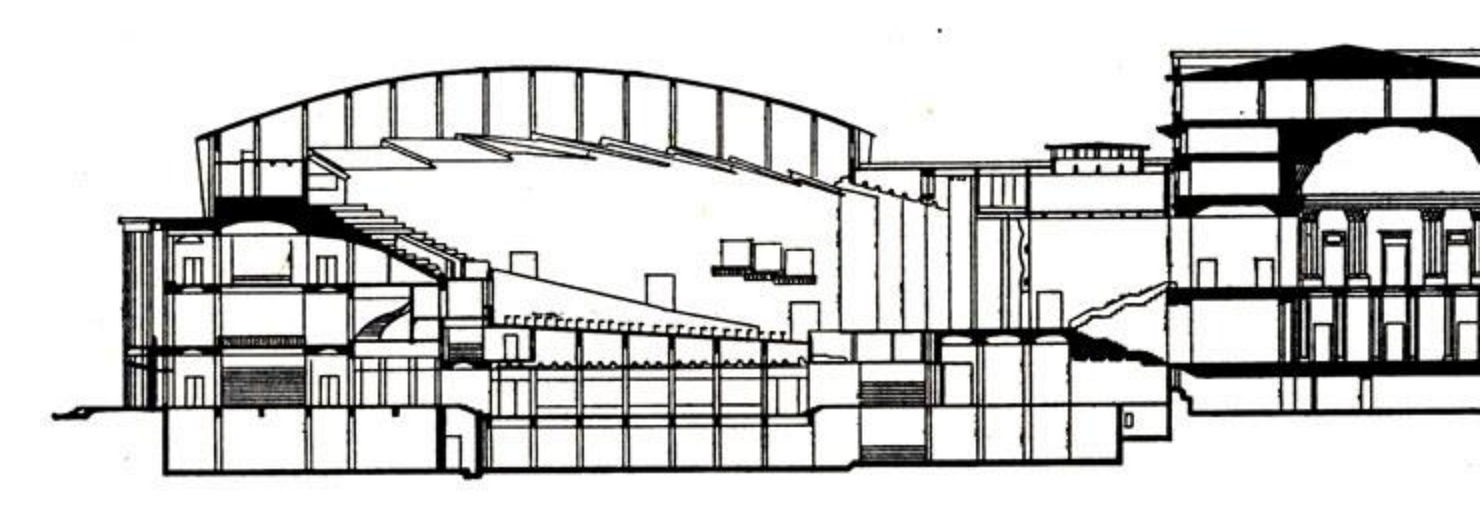
Н.Бэдеску, Х.Майку, М.Алифанти. Дом «Скынтейн» в Бухаресте. 1948 — 1953 гг

илл. 270 а

Однако не только объемом строительства определяются успехи румынской архитектуры. За послевоенные годы, и особенно за последнее десятилетие, румынские зодчие добились больших творческих успехов, по праву заняв в социалистическом лагере одно из ведущих мест. Они довольно быстро освободились от тенденций к формалистическому украшательству и искусственной монументализации. Если, например, в таком крупном сооружении, как комплекс Дома «Скынтейи» в Бухаресте (1948 — 1953; архитекторы П. Бэдеску, Х. Майку, М. Алифанти), еще отчетливо

прослеживаются ретроспективные композиционные приемы, используется подчеркнуто симметричная объемно-пространственная организация, применяются такие элементы, как декоративные угловые башни, недостаточно оправданные функционально надстройки, аркады со сложно моделированными архивольтами, то уже в середине 50-х гг. новые архитектурные веяния постепенно становятся господствующими.

В этот период румынские архитекторы успешно осваивают современные конструкции и смело вводят в число архитектурных выразительных средств железобетонный и металлический каркас, разнообразные своды-оболочки, обширные остекленные поверхности. Применяются различные контрасты фактуры и характера материала (оштукатуренные поверхности — кирпич; бетон — естественный камень — стекло; металл — бетон и т. д.), разнообразные цветовые сочетания.

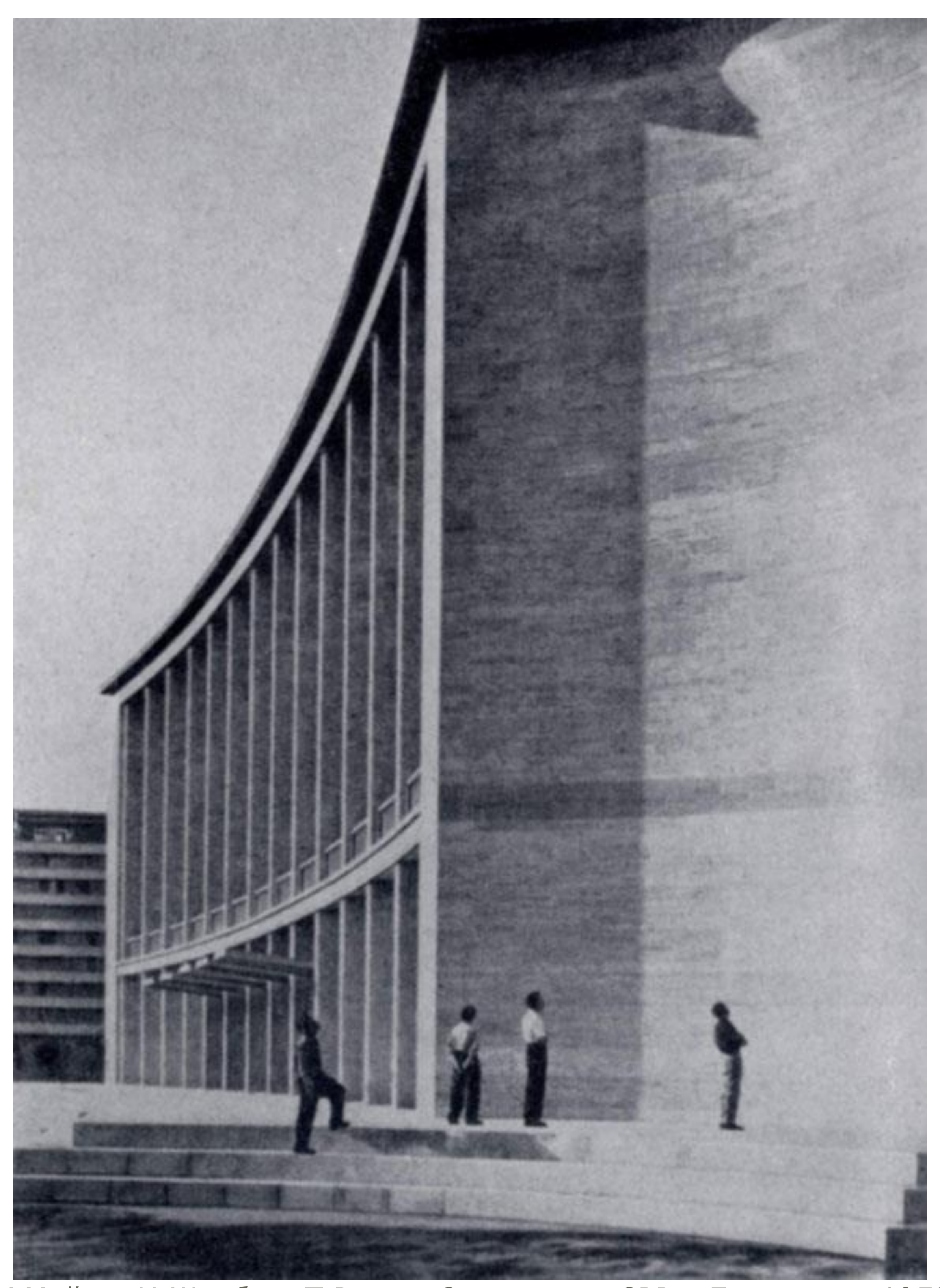


Х.Майку, И. Шербан, Т. Риччи. Дворец СРР в Бухаресте. Разрез

рис. на стр. 338

Усилились и ансамблевые начала в архитектуре и градостроительстве. Одним из крупных мероприятий в плане реконструкции Бухареста является, например, реконструкция зоны Северного вокзала столицы. Здесь создана большая (почти четыре гектара) площадь, перестроены прилегающие к

ней жилые районы Каля Гривицей, Джулешти и др. Одна из важнейших столичных магистралей — улица Каля Гривицей — застроена восьмиэтажными зданиями в сочетании с десяти-четыр-надцатиэтажными секционными домами башенного типа. Разнообразный силуэт застройки, курдонеры, образованные отступами домов, система площадей и развитых перекрестков — все это вносит оживление в облик магистрали, делает ее многоплановой и запоминающейся.

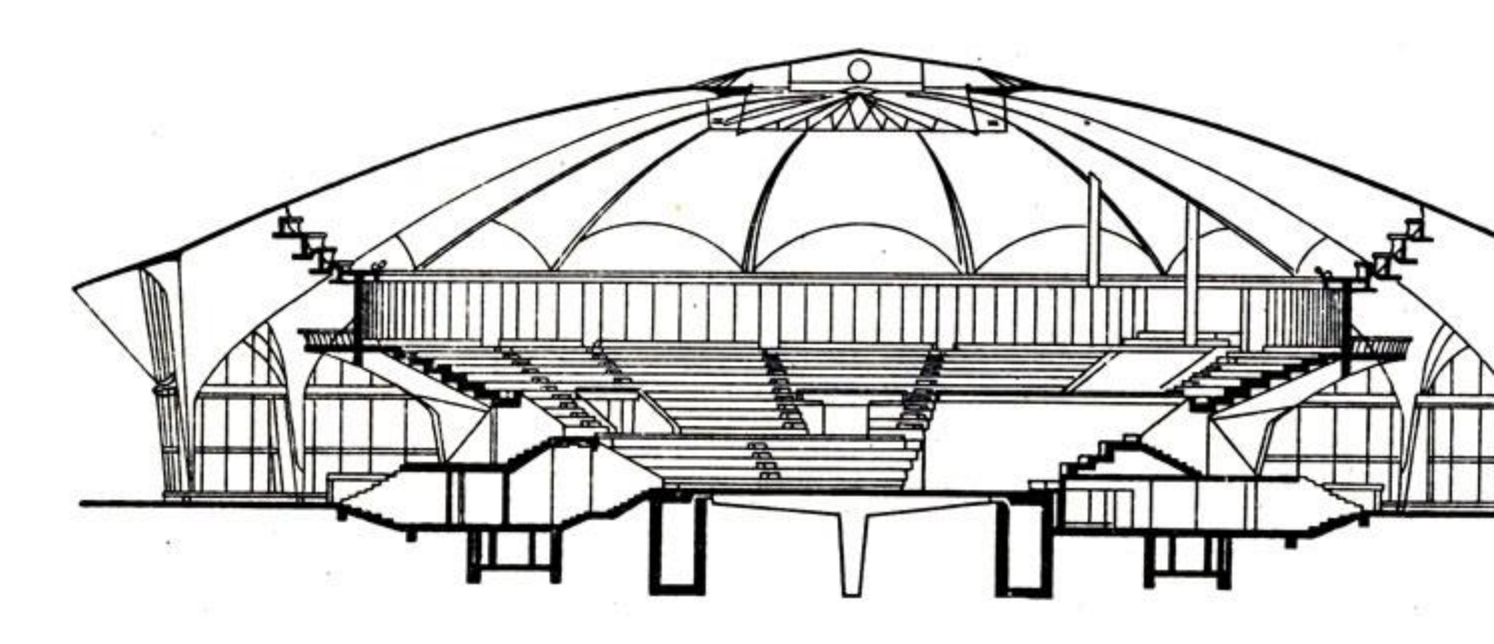


Х.Майку, И.Шербан, Т.Риччи. Зал дворца СРР в Бухаресте. 1959 — 1960 гг

илл. 271 б

Выдающимся архитектурным ансамблем является площадь Дворца Социалистической Республики Румынии (1959 — 1960; архитекторы Х. Майку, Л. Гарчия, Т. Нига, инженер А. Боверман). Центральную часть ее занимает здание Дворца с универсальным залом на 3100 человек (архитекторы Х. Майку, И. Шербан, Т. Риччи). Это компактное, квадратное в плане сооружение перекрыто плоским железобетонным куполом. Простой и монументальный облик отвечает значительности здания, хорошо организует пространство ансамбля. Три стороны площади застроены многоэтажными домами, среди которых возвышается семнадцатиэтажная башенная вертикаль. Разнообразна пластика фасадов, выходящих на площадь: здесь использованы балконы и лоджии, большие выносы карнизной плиты, тенистые крытые галлереи, охватывающие первые этажи и объединяющие застройку.

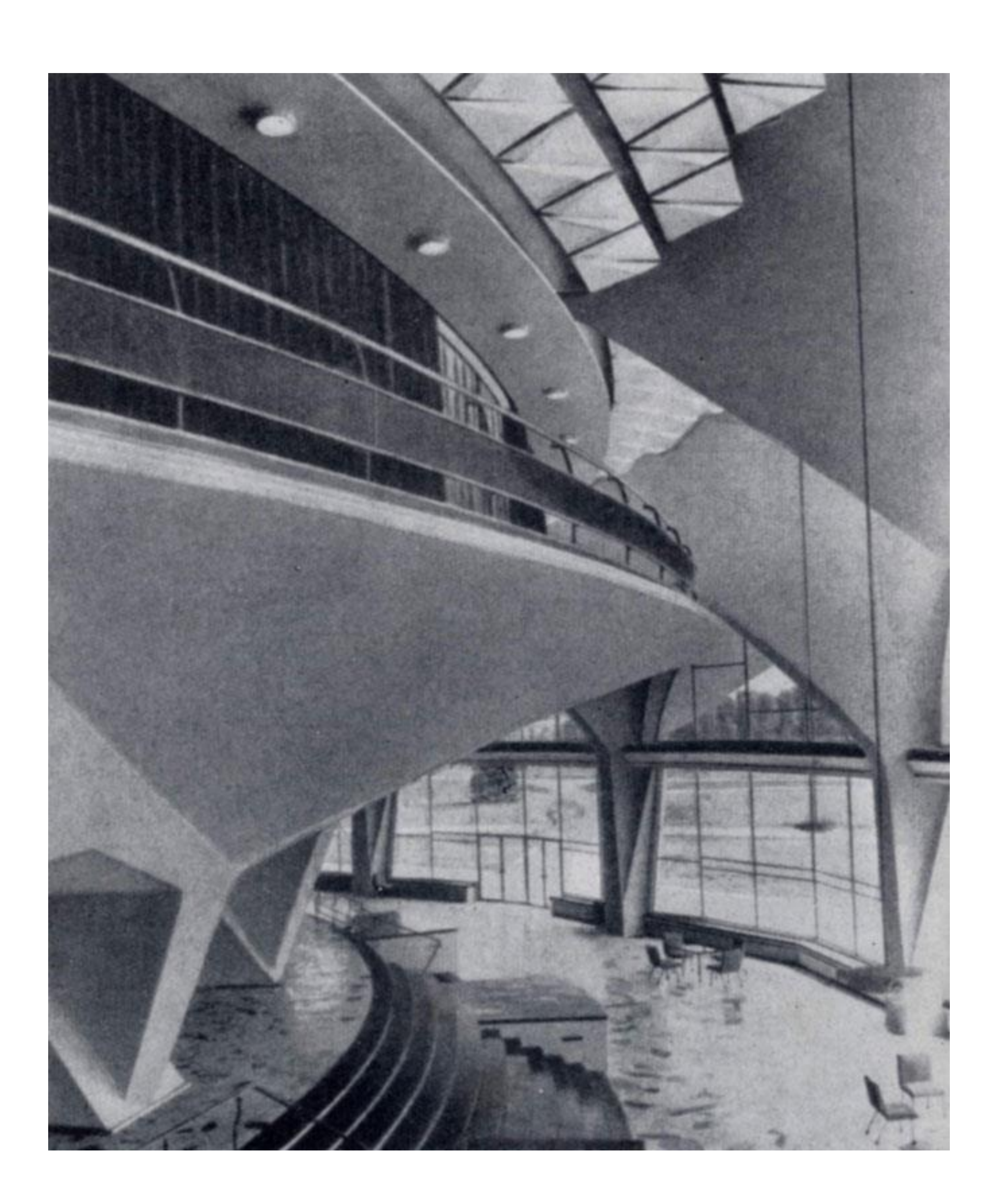
Интересны архитектурные ансамбли заново отстроенного центра Галаца, площади Михая Храброго в Клуже, новые дома на площади Объединения в Яссах. Среди общественных зданий, построенных за последние годы, необходимо упомянуть вокзалы в Брашове и Констанце (1962; архитектор Т. Сэвулеску и другие), главный павильон Выставки национальных достижений (1961) в Бухаресте и др.



Н. Порумбеску и др. Государственный цирк в Бухаресте. 1965 г. Разрез.

рис. на стр.339

Строительство большого количества зданий, предназначенных для широких народных масс, типично для общей направленности современной румынской архитектуры. Эти новые сооружения строятся по всей стране и существенно меняют облик городов Румынии. Можно сослаться на такие общественные здания, как Государственный цирк в Бухаресте (1961; архитектор Н. Порумбеску и др.). В еще большей степени характер городов преобразуют новые жилые районы, организованные в соответствии с современными градостроительными принципами. Это районы Ферентарь, Балта Албэ, Гривице Рошие, Друмул Таберей, Жиулуи Скынтейя и др. в Бухаресте, новые жилые массивы в городах горняков долины Жиу — Лупень, Вулкан, Лоня, Петрила, Урикань, в городе металлургов Хунедоаре, в Яссах, Плоешти, Галаце и других населенных пунктах. В архитектуре этих комплексов прослеживаются некоторые особенности, характерные для румынского зодчества и вызванные спецификой местных условий. В первую очередь это обилие затененных лоджий и балконов, навесных козырьков и галлерей.



Н.Порумбеску и др. Государственный цирк в Бухаресте. 1961 г. Внутренний вид

илл. 270 б



Ч.Лэзэреску и др. Ансамбль курорта Мамайя на Черном море. Начало 1960-х гг

илл. 271 а

Одной из наиболее удачных и значительных работ румынских архитекторов является получившее мировую

известность строительство на. Черноморском побережье в Мамайе, Мангалии и Эфории. Здесь созданы современные комфортабельные курортные городки с превосходно оборудованными пляжами, отелями, ресторанами, торговыми центрами и спортивными сооружениями.

Курорт Мамайя (к его строительству приступили в начале 60-х гг.; руководитель проекта архитектор Ч. Лэзэреску) рассчитан на десять тысяч мест и занимает прибрежную полосу шириной в двести-триста метров с общей площадью восемьдесят пять гектаров. С запада он примыкает к большому пресному озеру Сютгиол. Выстроенные в Мамайе многоэтажные отели подходят к самому пляжу и живописно сочетаются с низкими объемами зданий общественного обслуживания. Торговые центры образованы корпусами павильонного типа, группирующимися вокруг уютных внутренних озелененных и хорошо благоустроенных дворов, насыщенных газонами, цветами и фонтанами.

Так же как и в Мамайе, в Эфорни и Мангалии архитекторы особое внимание уделяли вопросам благоустройства, малым архитектурным формам, системе озеленения, играющим в современной архитектуре особо важную роль. Различный характер мощения дорог и тропинок, живописная расстановка декоративных ваз, свободная организация пространства, не расчлененного назойливыми изгородями, придают особую прелесть этим курортам. Проектировщики справились здесь со сложными композиционными задачами, добились единства и многообразия архитектурных сооружений каждого комплекса, выразительности и оптимизма в художественном облике интерьеров, органической связи с естественным окружением. Среди отдельных зданий черноморских курортов Румынии следует назвать четырнадцатиэтажный отель «Парк» (1962; архитектор В. Константинеску), отели «Виктория» и «Флора» в Мамайе, застройку набережной в Мангалии (архитектор Ч. Лэзэреску), выстроенный тем же архитектором ресторан «Пэрла Мэри» в Эфории и торговый центр, сооруженный в Эфории в 1961 г. архитектором Р. Бернштейн-Кац.

Архитекторы социалистической Румынии за последние годы достигли больших успехов в проектировании и строительстве промышленных сооружений, которые стали не только объектами инженерной деятельности, но и объектом творчества зодчих. Используя индустриальные конструкции, они добиваются выразительных архитектурных контрастов, интересной формы поверхностей, превосходно вписывают индустриальные сооружения в природный пейзаж. Большое внимание уделяется благоустройству территорий промышленных предприятий, которые по своему архитектурно-художественному оформлению часто не уступают гражданским комплексам. В числе интересных зданий, построенных в конце 50-х — начале 60-х гг., можно назвать фабрику «Технофриг» в Клуже (архитектор К. Якоби и другие), тракторный завод в Брашове, гидроэлектростанцию им. В. И. Ленина (архитекторы А. Диакон, Н. Неделеску и другие) в Биказе и др.

Творческие проблемы, стоящие сейчас перед румынскими архитекторами, очень широки. Охватывая все области архитектурной деятельности, они направлены на повышение архитектурно-художественного качества строительства, на освоение пространственных, монолитных и сборных конструкций, раскрывающих новые возможности не только для прогрессивных функциональных решений, но и для создания соответствующих выразительных форм. Деятельность архитекторов Румынии за последние годы завоевала широкое признание.

Искусство Болгарии

Е. Львова (изобразительное искусство); О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

Освобождение Болгарии от фашизма в 1944 г. и утверждение народно-демократического строя открыли новые перспективы перед болгарской художественной культурой, поставили ряд новых задач перед работниками искусства. За сравнительно короткий срок болгарское искусство сумело

завоевать важное место в жизни страны, вставшей на путь строительства социализма. Этп успехи стали возможными благодаря правильному отношению к использованию национального и мирового художественного наследия и планомерному руководству со стороны Болгарской коммунистической партии, уделяющей особое внимание развитию отечественной культуры.

Завоевания современного искусства были в значительной степени подготовлены прогрессивными революционными традициями национальной художественной культуры первых десятилетий 20 в., тесно связанной с общественной борьбой и ростом антифашистского движения в Болгарии. В первые десятилетия 20 в. реакционные круги болгарской буржуазии при поддержке империалистических кругов других стран вовлекали Болгарию в одну за другой политические и военные авантюры, что привело страну к глубокому кризису и разорению. Обострение социальных противоречий внутри страны, огромное влияние идей Великой Октябрьской социалистической революции вызвали подъем революционного движения и в Болгарии. Напуганная революционной волной, прокатившейся по всей стране, болгарская буржуазия сначала пошла на уступки — после отречения царя Фердинанда от престола в Болгарии было создано правительство Земледельческого союза во главе с Александром Стамболийским. Затем реакционная буржуазия консолидирует свои силы, создает монархо-фашистские организации. В 1923 г. фашистская клика захватила власть в свои руки, Стамболийский был убит, на болгарский народ обрушились кровавые репрессии и террор. Болгарские коммунисты, объединяя массы на борьбу с фашизмом, подготовили народное вооруженное восстание. Сентябрьское восстание 1923 г. было подавлено, сотни патриотов Болгарии повешены, расстреляны, брошены в тюрьмы. Но Сентябрьское восстание, потерпевшее поражение из-за отсутствия единого руководства, не укрепленного еще союза рабочего класса и крестьянства, оставило свои глубочайшие следы в народном сознании, в общественной и художественной жизни всей страны.



Ц. Лавренов. Старый Пловдив. Диптих. 1946 г. Собственность художника

илл. 281 б

В течение ряда лет фашистская реакция преследовала все передовое, прогрессивное, а в 1934 г. произошел новый переворот — в Болгарии установилась открытая фашистская диктатура. Но сопротивление реакции росло, в стране зрели силы, готовившиеся свергнуть фашизм, росла

Коммунистическая партия, крепла ее связь с массами, рос ее авторитет как внутри страны, так и за рубежом. Героем международного рабочего движения стал Георгий Димитров, с трибуны фашистского судилища на Лейпцигском процессе смело выступивший с разоблачением фашизма. В этих сложных условиях развивалось и мужало реалистическое искусство Болгарии. Болгарские художники и скульпторы — Иван Милев (1897 — 1927), П.Георгиев (1900 — 1940), Иван Лазарев (1890 — 1952) — стремились отобразить жизнь, опираясь в своем творчестве на веру в духовные силы человека. Главное внимание эти художники уделяли крестьянской теме. В то же время в болгарском искусстве появляется особый интерес к образам и изобразительным формам культуры национального Возрождения, к старинным болгарским городам, монастырям («Базилика св. Софии», 1927, В. Захариева, р. 1895; городские пейзажи Ц. Лавренова, р. 1896), к темам, почерпнутым из фольклора. Исконными народными образами художники этого направления, порой впадая в стилизаторство, стремились противостоять официальному, салонно-академическому искусству. В рассматриваемый период возникают и качественно новые по содержанию, глубоко драматические, реалистические по форме произведения. Наиболее ярко и значительно уже в 20-х гг. проявили себя болгарские графики, связанные с прогрессивной прессой. Несмотря на огромные трудности, в болгарском искусстве зрели силы, способные открыто противопоставить свои идеи, свои идеалы буржуазии и фашизму, работали передовые художники, которые связали свою жизнь и творчество с пролетариатом, с Коммунистической партией Болгарии. Эти новые явления и определили во многом дальнейшее прогрессивное развитие живописи, скульптуры и графики Болгарии; они расширили образный диапазон искусства, ввели в него главного героя 20 в. — героический революционный пролетариат. Суровая правда жизни, увиденная с позиций пролетариата, критическое разоблачение существующих социальных порядков наполняют новым содержанием рисунки и карикатуры К. Кюлявкова (1893 — 1925), Александра Жендова (1901 — 1953), Илии Бешкова (1901 — 1958), Стояна Венева

(р. 1904). Журнал «Красный смех» (1919 — 1923), в котором сотрудничали как эти, так и многие другие художники, пропагандировал коммунистические идеи, идеи братской дружбы с советским народом, бичевал империалистические круги Запада.



И. Бешков. Облава. Акварель. 1943 г

илл. 284 а

В конце 20-х — начале 30-х гг. на арену художественной жизни выходит новое поколение деятелей культуры, которые противопоставляют буржуазным реакционным взглядам, упадочнической философии, порожденным страхом перед революцией и народом, передовую марксистско-ленинскую теорию, основанную на революционных традициях, свое прогрессивное боевое искусство. В 1931 г. было организовано «Товарищество новых художников», объединившее ряд прогрессивных мастеров — А. Жендова, Ивана Фунева (р. 1900), С. Сотирова (р. 1903), С. Венева, В.Емануйлову (р. 1905), Н. Шмиргела, П. Младенова и других живописцев, скульпторов, графиков, впоследствии ставших во главе искусства освобожденной от фашизма Болгарии. Буржуазному искусству они открыто противопоставляли «новый художественный реализм» (подразумевая социалистический реализм), программу создания искусства для народа, искусства реалистического, идейного, общественно значимого.

Для болгарского искусства 30-х гг. характерно расширение тематики и в то же время — стремление к углублению традиционных для Болгарии тем и жанров, в частности крестьянской темы. В это время создаются произведения, правдиво рисующие тяжелый, подневольный труд болгарского крестьянства, а также утверждающие силу, нравственную чистоту и цельность характера крестьянина-труженика, его связь с землей, с природой и ее богатствами.

В 30-х гг. достигает своего расцвета творчество наиболее выдающихся живописцев того времени в Болгарии — Х. Станчева и В. Димитрова-Майсторы. В творчестве Христо Станчева (1870 — 1950) весьма сильна критическая тенденция. Его серия болгарских пейзажей и в особенности проникнутая обличительным пафосом и подлинным драматизмом картина «На ниве» (1936; София, Национальная художественная галлерея) отличаются предметной материальностью, стремлением к жизненной достоверности.



Х. Станчев. На ниве. 1937 г. София, Национальная художественная галлерея

илл. 280 а



Н. Балкански. Семья рабочего. 1936 г. София, Национальная художественная галлерея

илл. 281 а



Д. Узунов. Портрет К. Сарафова в роли Фальстафа. 1930 — 1932 гг. София, Национальная художественная галлерея.

илл. 282 а



В. Димитров-Майстор . Деревенская девушка. Ок. 1936 г. София, Национальная художественная галлерея

илл. 283 а

Картины Владимира Димитрова-Майсторы (1882 — 1960) «Невеста» (1935), «Сестры» (1936; обе — София, Национальная художественная галлерея), «Девушка из села Шишковцы» (1937; Кюстендил, Музей) радуют звучной чистотой красок. Поэтичные по характеру произведения этого художника опираются на традиции народного искусства (национальные песни, народный орнамент и т. д.). Многие картины В. Димитрова-Майсторы посвящены народным обрядам, свадебным церемониям. Мир его образов неизменно светел, радостен, наполнен яркими красками болгарской природы, связан с плодами земли и человеческого труда.

Многие прогрессивные художники Болгарии 30-х гг. ввели в искусство образы новых героев эпохи — людей труда, трактуя их как главную движущую силу своего времени, как людей сознательных и сильных духом («Семья рабочего» Ненко Балканского, р. 1907, «Обед» С. Сотирова; «В вагоне третьего класса» И. Фунева; все — София, Национальная художественная галлерея), утвердили в болгарском искусстве образ пролетариата. Значительное развитие в этот период получает также портрет (Илия Петров, р. 1903; Дечко Узунов, р. 1899). Таким образом, болгарское реалистическое искусство еще до освобождения страны от фашизма включилось в борьбу за утверждение новой, социалистической культуры и основа искусства народно-демократического государства была подготовлена этими здоровыми традициями.

Период после освобождения страны от фашизма — это период настойчивой работы, период становления новой культуры социализма. Уже в первые годы после освобождения страны болгарская скульптура вышла из мастерских художников на улицы и площади городов. -Это были временные скульптурные группы и символические фигуры, созданные для массовых митингов, демонстраций и собраний. Они олицетворяли победу народа над фашизмом, идею труда,

свободы, братства с советским народом. В праздничные дни города Болгарии и особенно София были украшены многочисленными агитплакатами, транспарантами, лозунгами и портретами. Эти годы были отмечены большим подъемом монументального искусства, особенно монументальной живописи.

Живописец и график Илия Петров, тяготевший и ранее к эпическим, монументальным формам, обратился к стенописи. В 1946 г. он создал композицию «Девятое сентября» для фойе кинотеатра «Димитр Благоев» в Софии, посвятив эту работу погибшему в схватке с фашистами художнику Димитру Грынчарову. В символической форме художник изобразил два исторических периода борьбы болгарского народа с фашистской реакцией — в дни восстания 1923 г. и в годы Великой Отечественной войны; олицетворением фашизма в композиции является отвратительное уничтожающее людей чудовище, которое беспощадно разят болгарские и советские воины. Эту идею всенародной борьбы с фашизмом художник сумел воплотить с большой силой и убедительностью.

Уже первые художественные выставки — «Фронт и тыл» (1944), «Общая художественная выставка» (1945) — выявили желание болгарских художников уловить в окружающей жизни черты нового. Среди экспонированных работ были эскизы, графические заметки, порой произведения наивные и незрелые по своему характеру. Убедительно продемонстрировала силу реалистических традиций «Выставка пионеров болгарского изобразительного искусства» (1946); на ней были показаны лучшие работы известных художников старшего поколения — Х. Станчева, А. Николова, В. Димитрова-Майсторы, А. Михова и других. В отличие от традиционных выставок камерного характера это были уже выставки нового типа, нового общественного звучания, на которых экспонировались работы, ставившие своей целью мобилизовать трудящихся на борьбу за укрепление народной власти, против сил реакции, работы, разоблачавшие буржуазную оппозицию, разъяснявшие политику Коммунистической партии. Наряду с картинами С. Венева

«Партизаны», Г. Попова «Расстрел партизан» появились рисунки и плакаты молодых художников — А. Поплилова, Т. Динова, М. Бехара, многочисленные рисунки и плакаты Бориса Ангелушева (р. 1902), бывшего одним из самых активных художников-пропагандистов в те годы. А. Жендов, С. Венев, И. Бешков, В. Станков (р. 1906) также создавали выразительные карикатуры для газет и журналов, плакаты, рисунки, остро и метко откликавшиеся на события текущей общественной жизни страны.

Следующим этапом в завоевании новой тематики явилась большая «Общая художественная выставка» 1947 г. Болгарская критика отмечала, что на этой выставке новая тематика нашла свое воплощение в подлинно реалистических формах.

Значительную роль в формировании социалистической художественной культуры сыграли статьи Г. Димитрова по вопросам культуры и искусства, труды по вопросам теории Т. Павлова. В эти годы были созданы такие значительные живописные произведения, как «Помощница партизан» (1945) Н. Балканского, «Человек с тремя орденами» (1945) С. Венева, «Сентябрь — 1923 г.» (1947) И. Петрова и др.; скульптурные произведения: «Труд — свобода» (1947) Марко Маркова (р. 1889), «Соревнование» (1947), «Хлеб» (1946) и «Мойщица» (1947) И. Лазарева и многие другие работы.



И. Лазаров. Мойщица. Камень. 1949 г. София, Национальная художественная галлерея

илл. 286 б

В своем обращении к руководству Союза художников в 1947 г. Георгий Димитров подчеркнул большую роль изобразительного искусства в жизни болгарского народа, строящего социализм: «Мы считаем, что в системе всех

факторов и мероприятий, которые должны поднять нашу страну в экономическом, культурном и военно-политическом отношении, искусство во всех его видах является серьезным и весьма важным фактором».

Годы после V съезда Болгарской коммунистической партии (1948), принявшего курс на построение социализма в Болгарии, стали периодом активного воплощения в жизнь программы партии, периодом борьбы за утверждение в искусстве метода социалистического реализма. В 1949 г. в Софии была открыта Национальная художественная галлерея, в 1950 г. опубликовано решение Центрального Комитета партии «О состоянии и задачах Государственной художественной академии». Это постановление имело особенно важное значение для перестройки всего дела художественного образования, для работы с молодыми художниками.

Период, охвативший конец 40-х — первую половину 50-х гг., со всей убедительностью доказал правильность намеченного партией пути. Однако на этом пути было много трудностей и заблуждений, в значительной степени затормозивших активное развитие искусства или нанесших ему серьезный ущерб. Одним из главных препятствий явилось имевшее в ряде случаев место упрощенное понимание и толкование метода социалистического реализма. Догматическое, нетворческое отношение к изучению опыта советского искусства и привело к появлению ряда фальшивых и антихудожественных работ.

Двадцатый съезд КПСС и апрельский Пленум БКП и в особенности VII съезд БКП (1958) создали условия для устранения и искоренения допущенных ошибок. Это оздоровило художественную жизнь страны и обеспечило дальнейший подъем искусства. Лучшие силы художников, проникнутых сознанием огромной ответственности перед народом, сплотились вокруг партии. Связь с жизнью, искреннее желание художников отразить ее в своих произведениях нашли свое воплощение в искусстве. Больших

успехов достигла в последние годы скульптура. Перед ваятелями встали задачи создания монументальных произведений, проблема синтеза скульптуры и архитектуры в связи с развернувшимся по всей стране небывалым строительством. Было поставлено множество памятников в честь героев, павших за свободу, и воинов Советской Армии, освобождавшей Болгарию.

Интерес представляют памятники, сооруженные в Софии: памятник-гробница советских воинов (1954; архитектор В. Беязов, скульптор Л. Димитров, художник И. Петров), суровый и внушительный по своему решению; монументальный памятник павшим воинам Советской Армии в Пловдиве скульптора В. Радославова (1955 — 1957). Органично вошел в ансамбль Софии монумент в честь Советской Армии (1954), сооруженный архитекторами Д. Митовым, Л. Нейковым, скульпторами И. Фу-невым, Л. Далчевым, П. Дойчиновым, В. Еманиуйловой, И. Лазаревым, М. Георгиевой, художником Б. Ангелушевым и другими. Несмотря на то, что не все части монумента художественно равноценны, главную свою задачу он решает: ансамбль прост, монументален и связан с окружающим пространством — как с магистралями города, так и с зеленью парка и видом на замыкающую горизонт гору Витоша, на фоне которой поставлена центральная группа памятника, символизирующая единение советского воина с болгарским рабочим классом и крестьянством. Четкий силуэт фигур, их уверенное, целенаправленное движение, словно порожденное единым порывом, единым дыханием, создают внутреннюю динамику композиции, помогают сразу же прочесть ее смысл. В скульптуре (как, впрочем, в живописи и в графике Болгарии) тема героизма, тема подвига получила особенно яркое и правдивое воплощение. Достаточно упомянуть работы И. Фунева, В. Гиновского (р. 1927), С. Крумова (р. 1922). В них есть стремление выявить в человеке героическое, светлое и мужественное начало. Это свойственно и портретным работам болгарских скульпторов разных поколений — М. Маркова, В. Еманийловон, а также скульптурным композициям, посвященным бытовой и трудовой

тематике, — И. Фунева, Н. Терзиева, В. Минекова, М. Измерлиева.

В болгарской живописи особое место занимает тема подвига, героизма партизан. Эти темы нашли свое воплощение в самых различных аспектах, в творчестве художников разных поколений. Но особенно убедительно и сильно прозвучали они в работах тех живописцев, которыми эта тема была выстрадана, выношена в течение долгих лет. Именно так были рождены картины таких разных художников, как С. Венев («Прощание», 1952; Пловдив, Художественная галлерея) и II. Петров («Расстрел», 1954; София, Национальная художественная галлерея).



И. Петров. Расстрел. 1954 г. София, Национальная художественная галлерея

илл. 280 б

В картине «Прощание» Венев создал психологически достоверную композицию, отобрав самые необходимые детали, раскрывающие и дополняющие смысл картины. Иначе решает тему И. Петров — он показывает в своей картине человека за минуту до расстрела, истерзанного пытками, избитого, измученного, но не сломленного, сохранившего веру в те идеалы, за которые он идет на смерть. Сложную цветовую гамму, тревожные, мрачные тона диктует художнику его замысел.

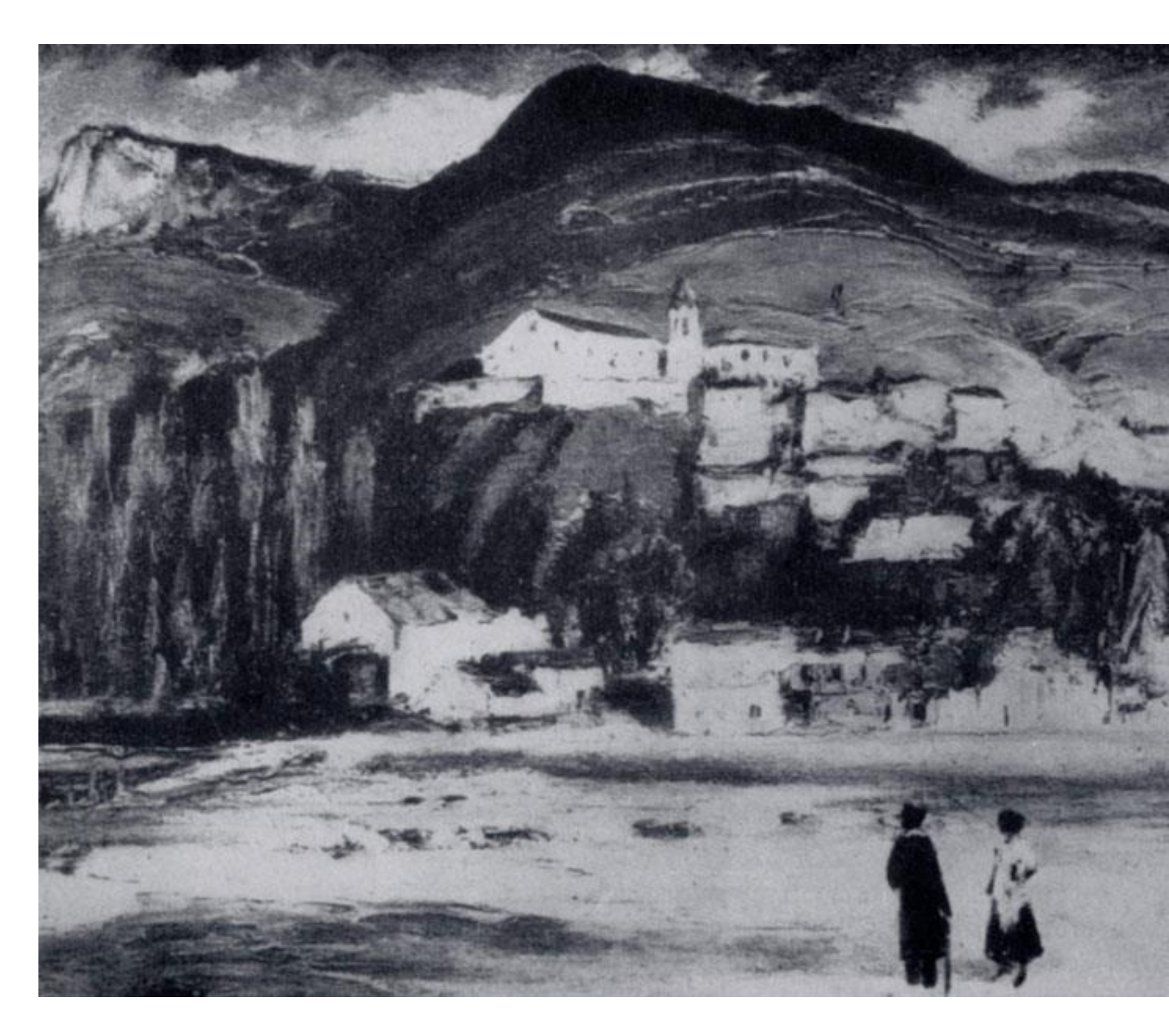


Б. Ангелушев. Его величество труд. Рисунок на обложке журнала «Искусство». 1964 г

илл. 284 б

Тему героизма болгарских коммунистов продолжали и развивали в графике, в станковых сериях и иллюстрациях И. Петров, Б. Ангелушев, М. Бехар, А. Поп-лилов. Эти темы продолжают волновать болгарских художников и в наши дни, обогащаясь новыми решениями. Вместе с тем обращение художников к темам социалистического строительства, образу нового человека получает все более широкое распространение. Это главная тема искусства новой Болгарии. Постановка новых художественных задач повлекла за собой и вопрос о самом понимании современности в болгарском искусстве. Решая большие и сложные проблемы правдивого отражения окружающей действительности, болгарские художники, естественно, обратились к воплощению образа нового человека и к теме труда, как к одной из ведущих в искусстве, ибо в социалистическом труде, больше чем в любом другом жизненном явлении, раскрывается сущность характера нового человека, его отличные от прошлого качества во всем их многообразии. Стремление охватить современную жизнь во всей ее многогранности способствовало углублению мастерства, раскрытию многообразия творческих дарований. Так, картина Д. Узунова «Труд для родины» (1952) решала тему в широком плане пейзажа-картины, где труд изображается как радостное событие, причем красота человеческих деяний и красота природы воспеваются в своем единстве. Поэтическое начало заключено и в картине А. Петрова «Прополка лавандулы» (1959), и в работах Б. Обрешкова (р. 1899), и в пейзажах Д. Дечева (1891 — 1962), рисующего лик преображенной земли. В композициях Н. Петкова (р. 1918), изображающих труд болгарских крестьян, наличествует иная трактовка — художник словно приближает своих героев к зрителю, раскрывает их духовное начало, их внутреннее достоинство и красоту («Старый виноградарь», 1957; «Женщина из Родоп», 1961). В произведениях этого художника тонко выражена атмосфера трудовой жизни, настроение человека, характеры обобщены. Художник подчеркивает именно новое, светлое начало в человеке, раскрывает его новый характер как типичное через

индивидуальные образы своих героев. Живописная форма произведений Н. Петкова во всей чистой и суровой простоте цвета, четкой силуэтности подчинена идейно-смысловой задаче произведения. Отметим еще одно качество работ Н. Петкова — это по существу своему портреты-картины. Его человек связан с природой, но он неизменно в ней господствует, он — хозяин бескрайних полей, преобразователь земель, и эта гордая сила является главным содержанием лучших произведений художника.



Д. Дечев. Вид Асеновграда. 1937 г

илл. 282 б



Б. Обрешков. Композиция. 1962 г. Собственность художника

илл. 283 б

В последние годы в Болгарии выдвинулась большая группа молодых мастеров, посвящающих свое творчество современной теме, образу современного человека. Следует упомянуть С. Русева, З. Дыбову, Б. Сгоева , Х. Нейкова, Т. Панайотова, А. Панайотову, Б. Гондова, Г. Ковачева, М.

Недкову, Г. Баева и других, которые с успехом выступают на международных выставках.



М. Недкова. Девушка. Рисунок

илл. 285 а



Б. Стоев. Строители. Из серии «Большая химия». Цветная литография. 1964 г

илл. 285 б



Б. Гондов. Рабочий. Гипс. 1964 г

илл. 286 а

Изобразительное искусство входит как существенный элемент в новые архитектурные комплексы. Интересны мозаичные композиции А. Стаменова на фасаде школы в селе Ново Село, Видинской области, рельеф С. Тодорова (там же), скульптурные работы в курортных комплексах Черноморского побережья «Золотые пески» Л. Далчева, стенописи И. Петрова и Г. Богданова в городе Тырново.

Весьма важную роль в развитии современной болгарской художественной культуры играет и декоративно-прикладное искусство, опирающееся на богатейшие традиции народного творчества. Среди его мастеров следует назвать резчика по дереву А. Василева (р. 1909), керамиста Г. Бакырджиева (р. 1879). Всемирно известные болгарские ковры, вышивки, резьба по дереву, керамика все больше входят в повседневный быт, являются органической частью интерьера современного жилого дома, общественных зданий, предприятий, санаториев, школ.

Художественная жизнь Болгарии последних лет отмечена повышенной творческой активностью. «Общие художественные выставки», ежегодно проводимые в стране, показывают возросшее мастерство и успехи художников разных поколений. Решая трудные и многогранные проблемы в изображении современной жизни, художники много работают над задачами пластически-композиционного характера, смело используя традиции отечественной и мировой художественной культуры. Хотя не всегда эти искания бесспорны, большинство болгарских художников остается на последовательно реалистических позициях.

* * *

На рубеже 19 — 20 вв. начавшееся развитие капитализма отразилось на общей направленности архитектуры. Основное строительство постепенно сосредоточивается в городах, где возникают новые типы зданий и осуществляется перепланировка центральных районов. За сравнительно

короткий срок меняется облик таких административных и хозяйственных центров, как София, Русе, Стара-Загора, Варна. Вместо планировочной структуры, характерной для поселений феодального турецкого Востока с запутанной системой узких криволинейных улиц, эти города получают регулярную сеть прямолинейных магистралей, застраиваемых по периметру кварталов многоэтажными жилыми домами. И все же во все время своего капиталистического развития Болгария оставалась на положении глухой европейской провинции. В 19 в. в стране не было собственной архитектурной школы, и новое строительство по преимуществу вели приезжие иностранные зодчие из Австро-Венгрии, Германии, России или их болгарские выученики. В результате повсеместно господствовала эклектика, причудливое переплетение «Венского Сецессиона» с широко распространенным подражанием классическим стилям.

Характерными сооружениями этого периода 1были здание Народного театра им. И. Вазова в Софии, построенное в 1907 г. венгерскими архитекторами Ф. Фель-нером и Г. Гельмером, строившими театры во многих городах Европы, здания Синодальной палаты (1903 — 1909) и Минеральных бань (1907 — 1910) архитектора Петко Момчилова (1864 — 1923) и другие.

Значительный след в архитектуре городов и сел Болгарии оставили многочисленные архитектурные памятники, посвященные освобождению страны русскими войсками и являющиеся символом братской дружбы русского и болгарского народов. В числе их — храм-памятник Александра Невского, выстроенный русским архитектором А. Н. Померанцевым в 1904 — 1912 гг. на средства, собранные в народе; церковь на Шипке (1902; архитектор А. Томишко), мавзолей русских воинов в Плевне (1905), построенный архитектором Пенчо Койчевым (1876 — 1957). В этих сооружениях с особой отчетливостью проявило себя стремление к поискам национального своеобразия болгарского и даже — шире — славянского зодчества. Эти поиски не дали, да и не могли дать, высокого художественного эффекта, так

как были направлены не на разработку новых, уже назревших тектонических концепций, а ретроспективно обращались к использованию внешних приемов и форм древнего болгарского и византийского зодчества.

Однако, несмотря на художественное несовершенство, обусловленное самой Эпохой их постройки, эти памятники и сегодня продолжают волновать заключенным в них живым патриотическим чувством и являются значительным идейно-смысловым акцентом в городских ансамблях страны.

В период между двумя мировыми войнами в архитектуре Болгарии не происходит значительных перемен. В городах строятся здания банков, гостиниц, ресторанов, торговых заведений, административных органов. Среди наиболее значительных построек этого времени можно назвать Торгово-промышленную палату в Бургасе (1918 — 1930; архитектор И. Йорданов), в Софии — гостиницу и концертный зал «Болгария» (1937) архитектора Станчо Белковского (р. 1891), здание Судебной палаты (1919 — 1940) П.Койчева, Болгарский народный банк (1934 — 1939; архитекторы Иван Васильев, р. 1893, Димитр Цолов, р. 1896). По своему архитектурному облику, художественной выразительности и пространственной композиции эти и другие сооружения, относящиеся к указанному периоду, резко уступают современным им постройкам в развитых капиталистических странах.

В те годы строительство, как правило, велось кустарно, медленными темпами, все более и более обострялся жилищный кризис в городах. Хаотически разрастались городские окраины и пригороды, превращавшиеся в скопление убогих и уродливых домишек. Отдельные попытки упорядочить строительство не дали ощутимых результатов, и архитектурный облик населенных мест страны, расположенных в превосходных природных условиях, продолжал деградировать.

Решительный перелом в развитии болгарской архитектуры произошел после победы народно-демократического строя. На

базе общего подъема экономики страны и индустриализации хозяйства в Народной Болгарин широко развивается градостроительная деятельность. Наиболее значительными работами, сыгравшими важную роль не только в социалистической реконструкции столицы, но и в выработке новых принципов становления болгарского градостроительного искусства, явились генеральный план Софии (1945; архитектор Любен Тонев, р. 1908, с коллективом) и план реконструкции Софии на двадцать лет (1961; архитектор Л. Нейков с коллективом). Здесь были намечены пути более комплексной застройки города, организации не только собственно городской территории, но и всей тяготеющей к нему пригородной зоны и, что особенно важно, был взят курс на комплексное решение функциональных и эстетических задач.

Менее удачным оказался проект центра Софии. Здесь, так же как и в проектах планировки и застройки других городов страны, получили отражение существовавшие в первый период послевоенного развития отрицательные градостроительные тенденции, основанные на стремлении к внешней помпезности, достигаемой с помощью жестких, симметричных градостроительных композиций, периметральной застройки кварталов, использования эклектичных и архаических в своем существе архитектурных форм.

Существенные недостатки того же характера присущи ряду крупных общественных зданий, выстроенных в Софии в конце 40-х — начале 50-х гг. Дом партии (1950 — 1953; архитектор П. Златев и другие), Государственная библиотека им. В. Коларова (1946 — 1953; архитекторы И. Васильев, Д. Цолов), которые, однако, играют немаловажную роль в организации пространственного единства и целостности городского ансамбля.

Одним из наиболее значительных сооружений этого времени является мавзолей Г. Димитрова в Софии, построенный в 1949 г. архитекторами Георги Овчаровым (1889 — 1953) и Р.

Рибаровым. Его архитектурные формы выгодно отличаются простотой, строгостью и монументальностью. Хорошо найдены общий масштаб мавзолея и его расположение, благодаря которому организуется раскинувшаяся перед ним площадь; лапидарный контур мемориального сооружения четко рисуется на фоне зелени обширного тенистого сквера.

Решительный поворот в сторону развития современных форм социалистической архитектуры Болгарии произошел после 1954 г. Связанный с требованиями экономики, типизации и индустриализации строительства, он в тоже время явился результатом радикального пересмотра общей эстетической архитектурной концепции, возросшей художественной культуры и честного анализа тех недостатков, которые имели место в творчестве первых послевоенных лет.

В области жилищного строительства следует отметить прежде всего переход к сооружению крупных комплексов, включающих всю сеть культурно-бытовых учреждений, благоустройство и озеленение. Особенно широкое жилищное строительство ведется в Софии, где в период 1957 — 1961 гг. строилось в среднем 4800 квартир, а в 1962 — 1980 гг. будет строиться не менее 9500 квартир ежегодно. За последние пятнадцать лет здесь возникли жилые комплексы им. Ленина, им. В. Заимова> «Ипподром», «Восток», «Западный парк», «Лозенец» и др.

Характерной особенностью Болгарии является система финансирования жилищного строительства, которое на пятьдесят процентов ведется на кооперативных началах, на двадцать пять процентов остается индивидуальным, а остальное осуществляется за счет государственных средств. Кооперативное строительство, имеющее в стране давние традиции, очень хорошо организовано и дает положительные результаты. В то же время оно накладывает заметный отпечаток на архитектуру новостроек: новые жилые комплексы обычно невелики (наиболее крупные из них рассчитаны на три-пять тысяч человек), застраиваются разнообразными и очень экономичными типами зданий, в

значительной части сооружаются традиционными методами (кирпичная кладка, монолитный железобетон, штукатурка). В жилых домах широко применяются балконы, лоджии, эркеры, а иногда и сильно выступающие карнизные свесы и другие солнцезащитные устройства, увеличивающие пластику фасадов и придающие южный характер облику городской застройки. Активное использование цвета в отделке фасадов усиливает их выразительность. Характерно, что те же местные архитектурные черты присущи и зданиям из крупных панелей, которые строятся во все возрастающем объеме в Софии, Стара-Загоре, Русе и других городах.

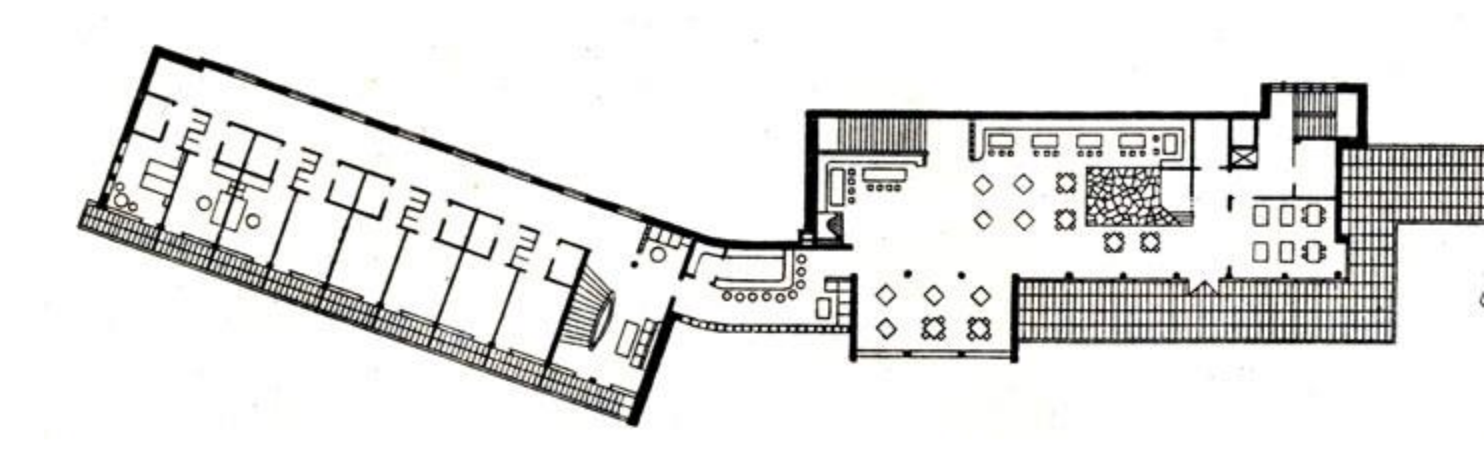
Жилищное строительство сопровождается сооружением школ, детских садов и яслей. За последние пятнадцать лет в стране построено тысяча двести школ. Одним из лучших примеров является школа им. Юрия Гагарина в Софии, имеющая удобную планировку и выразительный облик. Больших успехов добились болгарские зодчие в сооружении крупных общественных зданий. В числе их — спортивный комплекс «Универсиада» (1961; архитектор А. Баров и другие), построенный специально для проведения международных студенческих встреч. В облике этого здания подкупает органическая связь архитектурной композиции с конструктивной основой сооружения, сдержанное, но умелое использование монументальных форм изобразительного искусства, выразительных возможностей местных строительных материалов, декоративного озеленения. Интересен спортивный зал в Хасково (1960-е гг.; архитектор И. Магрисо).

Ряд неизвестных ранее типов общественных зданий был вызван к жизни новыми формирующимися традициями и обрядами. Это? например, Дворец бракосочетаний в Пловдиве (1962; архитекторы М. Мареев, Д. Танева, В. Вылчанов). Архитекторы широко использовали синтез архитектуры и изобразительного искусства, найдя новые и свежие приемы художественной связи современных архитектурных форм со скульптурой, монументальной живописью и декоративным искусством. Им удалось создать сооружение, облик которого

насыщен светлой радостью и оптимизмом мироощущения, интерьеры напоены светом и мягкой игрой красок, а символические контурные рисунки, выполненные из металла, полны лиризма и выразительности.

Одним из значительных сооружений последних лет является также гостиница «Рила», выстроенная в Софии в 1962 г. авторским коллективом под руководством молодого болгарского архитектора, выпускника Московского архитектурного института, а ныне председателя Союза болгарских архитекторов Г. Стоилова. Крупный объем гостиницы выделяется хорошими пропорциями, четким ритмическим построением фасада. В здании удачно применены современные отделочные материалы: алюминий, армированное стекло и т. п.

Серьезное внимание уделяется в Болгарии сельскому строительству, играющему важную роль в этой стране с развитым сельскохозяйственным производством. Сельская архитектура претерпевает значительные изменения. Это относится и к общей структуре сельских населенных мест, которые становятся более компактными за счет естественного сокращения земельных наделов отдельных членов сельскохозяйственных кооперативов, и к характеру застройки, в которой появляются крупные производственные сооружения и кооперированные торговые здания.



В. Василев. Отель-ресторан «Копитото» на горе Витоша в Софии. 1959 г. План.

рис. на стр.351

Больших успехов добились болгарские архитекторы в области озеленения городов и организации пригородных зон отдыха. В Софии на огромной территории господствующей над городом горы Витоша создан превосходный лесопарк, в живописные естественные ландшафты которого с большим тактом и художественным чутьем входят отдельные сооружения. Архитекторы не только предусмотрели здесь сооружение турбаз, гостиницы и ресторана, но и умело расположили среди живописных нагромождений гигантских «каменных рек» — остатков морены, лесных массивов и горных ручьев — площадки для пикников, для отдыха и спортивных игр. Мастерство ландшафтной композиции болгарских зодчих нашло свое выражение в необыкновенной непосредственности и органичности, с которой функциональное и художественное начало, создаваемое человеком, преобразует живую природу и сливается с ней. Многие лесопарковые ансамбли дополняются устройством водохранилищ (водохранилище «Искыр», «А. Стамболийский» и др.), на берегах которых располагаются дома отдыха, рестораны, кафе и другие общественные комплексы. В парках и пригородных зонах отдыха широко используется скульптура (изваяния Г. Димитрова и В. Коларова на скале в парке «Кайлык» в Плевне, памятник воинам Советской Армии на высоком зеленом холме в Пловдиве и др.).

Особенно значительных успехов болгарские архитекторы добились в курортном строительстве. Черноморское побережье Болгарии по своим природным и климатическим данным ничем не уступает наиболее известным курортам мира. Однако до победы народно-демократического строя в стране было лишь несколько крайне ограниченных по вместимости курортных центров, рассчитанных на обслуживание состоятельной буржуазии. В соответствии с решениями VIII съезда Болгарской коммунистической партии со второй половины 50-х гг. в стране развернулось строительство национальных и международных курортов «Дружба», «Золотые пески», «Солнечный берег» и другие. Была осуществлена районная

планировка всего Черноморского побережья и намечены пути превращения его в сплошную санаторно-курортную зону.

В застройке черноморских курортов наиболее полное выражение получили прогрессивные тенденции развития современной болгарской архитектуры. Так, например, в «Золотых песках» подкупает и общая живописная планировка всего крупного комплекса, насчитывающего несколько десятков многоместных отелей, и прекрасное использование природных условий при выборе расположения зданий, одни из которых стоят у самой кромки прибоя, а другие поднимаются террасами по склонам прибрежных холмов в окружении пышной зелени. С хорошим вкусом и большой выдумкой применяются такие обычно рискованные методы архитектурно-декоративного искусства, как романтизация некоторых форм и композиций (кафе «Старая мельница», ресторан «Лесной уголок»), использование в качестве мебели обрубков толстых стволов деревьев, бочек и т. п. Большим архитектурным мастерством отмечены разнообразные интерьеры построек черноморских курортов, начиная от просторных погруженных в сумрак и красочных холлов отелей и до небольших по своим размерам номеров, широко, во всю стену открывающихся в сторону моря и как бы включающих морской пейзаж в свою композицию. Среди лучших сооружений на болгарских курортах следует назвать отель «Чайка» («Солнечный берег»; архитектор К. Цаков), гостиницы «Морское око» (1963), «Астория» («Золотые пески»; архитектор Г. Ганев и другие), гостиницу «Байкал» (1964, «Солнечный берег»; архитектор Н. Ненов и другие), гостиницу «Бор» (1962 — 1963, «Солнечный берег»; архитектор С. Георгиев), гостиницы «Глобус» (1963) и «Европа» (1964). построенные архитектором Н. Николовым на «Солнечном берегу».



Н. Ненов и др. Гостиница «Байкал» на курорте «Солнечный берег». 1964 г

илл. 287 а



С. Георгиев. Гостиница «Бор» на курорте «Солнечный берег». 1962 — 1963 гг

илл. 287 б

Твердо встав на путь развития современной архитектурной концепции, болгарские зодчие постепенно нащупывают свои художественные приемы: использование сильных, нарочито подчеркнутых контрастов между крупными сооружениями и окружающей их природой, скульптурность геометрически четких форм, резкие светотени, создаваемые благодаря выступающим частям зданий или заглубленным лоджиям. Часто применяются сочетания лапидарных объемов с

криволинейными или изломанными формами. Одновременно с этим система небольших зданий и сооружений всегда создает переходный масштаб между многоэтажными корпусами новых гостиниц и элементами благоустройства, соразмерными отдельно взятому человеческому индивиду. В таких постройках особенно ощущается теплота и интимность, которые ценят и умеют создавать болгарские зодчие.

Искусство Югославии

Н. Яворская (изобразительное искусство}; О. Швидковский, С. Хан-Магомедов (архитектура)

К началу 20 в. народы Югославии все еще не были объединены в одно государство. Самостоятельными были лишь Черногория и Сербия (хотя часть ее земель, как, например, Воеводина, входили в состав Австро-Венгрии). Хорватские и словенские земли по-прежнему принадлежали Габсбургской империи. Босния и Герцеговина, оккупированные с 1878 г. Австро-Венгрией, в 1908 г. были включены в состав империи. Македония оставалась под властью Турции. При таком положении, естественно, решение национального вопроса продолжало волновать народы Югославии.

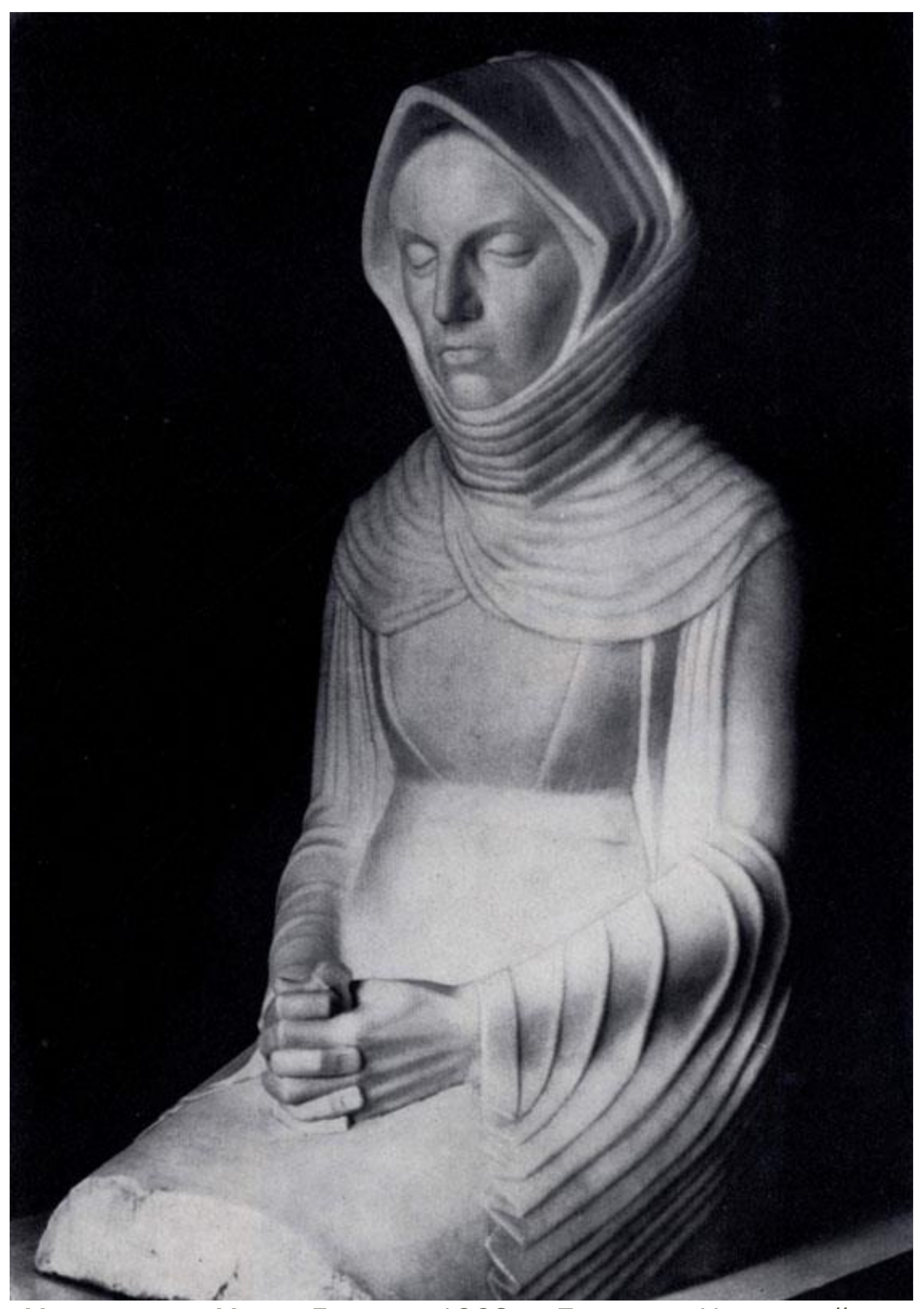
В это же время наблюдается необычная тяга сербов, хорватов, словенцев и других югославских народов к объединению, что нашло яркое отражение в литературе и искусстве первого десятилетия 20 в. Вокруг белградского литературного журнала «Српски книжевни гласник» (1901 — 1914), а также загрсбского «Савремен-ника» (1906 — 1917) сгруппировались писатели многих югославских земель. В изобразительном искусстве тенденция к объединению сказалась в устройстве общих выставок. Такие выставки (с привлечением и болгарских художников) состоялись в 1904 г. в Белграде, в 1906 г. — в Софии, в 1908 г. — в Загребе и в 1912 г. снова в Белграде. В 1906 г. было основано общество «Лада», в которое входили сербские, хорватские, словенские и болгарские художники. Целью общества, как говорилось в декларации, было объединение художников «на поприще

художественной деятельности за укрепление народного духа и любви к искусству». Одновременно наблюдается и другой процесс: репрессии со стороны господствующих национальностей (так, например, в Загребе был закрыт университет) заставляли молодежь покидать родину и ехать учиться за границу, и прежде всего в Париж. Поездки расширяли горизонт художников и поднимали их профессиональный уровень, но вместе с тем заставляли соприкасаться и с формалистическими течениями, которые захватили уже ряд стран. Однако в начале 20 в. югославское искусство не знало проявлений крайнего формализма, а лучшие художники стремились по-прежнему в своем творчестве быть близкими к жизни народа, творчески развивать, опираясь на опыт национальной и мировой культуры, традиции народности и гуманизма.

Эти тенденции можно наблюдать в произведениях сербской художницы Надежды Петрович (1873 — 1915); только в некоторых ее работах колористические искания носят самодовлеющий характер. Интересно развивается в этом отношении творчество группы словенских художников, вошедших в общество «Сава» во главе с Иваном Грохаром (1867 — 1911). Работая в окрестностях Шкофьи Локи, художники создают поэтические, прочувствованные пейзажи, пишут картины с изображением крестьян («Сеятель» Грохара, 1907; Любляна, Национальная галлерея), используя приемы импрессионизма, а иногда пуантелизма. Но настроение грусти придает своеобразие их картинам и отличает их от французских импрессионистов. В то же время эти живописцы по своему настроению сближаются с двумя рано умершими хорватскими художниками — Мирославом Кралевичем (1885 — 1913) и Иосипом Рачичем (1885 — 1908). В их произведениях слышатся тревожные ноты, которые были характерны и для искусства народов Югославии прошлого века. В работе Кралевича «Автопортрет с собакой» (1910; Загреб, Галлерея современного искусства) передано чувство одиночества, отрешенности от окружающего мира. Тревожно-драматичны лица на портретах Рачича даже в том случае, если изображены женщины или дети. Оба художника пишут в

обобщенной манере, иногда акцентируя форму светом, чтобы придать ей большую остроту, дать более резкую характеристику.

Наиболее крупным художественным явлением этого периода была деятельность хорватского скульптора Ивана Мештровича (1883 — 1962). Мештрович рос в крестьянской семье. С детства его воображение было захвачено сказаниями о национальных героях, воспетых в песнях гусляров. Первые навыки в скульптуре Мештрович получает от своего отца, который был искусным каменщиком и резчиком по дереву. Затем Мештрович продолжает обучение у каменотеса в Сплите и здесь же знакомится с памятниками средневекового искусства своего края. В 1900 г. Мештрович едет в Вену, где в следующем году поступает в Академию художеств; после ее окончания живет два года в Париже. С самого начала творческого пути Мештровичем были усвоены национальные традиции искусства, и в то же время он был хорошо знаком с современным западноевропейским искусством. В Париже молодой скульптор задумывает памятник в честь Косовой битвы, он работает над ним в течение 1907 — 1912 гг., но так и не завершает его. Однако работа над ним помогла Мештровичу создать собственный стиль и связать свое творчество с культурой своего народа. В этом памятнике-храме хорватский художник хотел утвердить право человека на борьбу за свою национальную независимость. Как говорил сам Мештрович, храм Косово должен быть не только памятником событий 1389 г., а памятником горя, страданий, порабощения, которые претерпели народы Югославии, и памятником борьбы за освобождение. В соответствии с этим замыслом в комплексе, посвященном Косовой битве, мы видим статуи, прославляющие мужество легендарных героев. В традициях народной скульптуры и с той же грубоватой силой, которая характерна для хорватского эпоса, Иван Мештрович воплощает подвиги героев (статуя Марка Кралевича, гипс, 1909, Белград, Народный музеи; 1910 — 1911, бронза, Сплит, галлерея Мештровича). Аллегорические фигуры вдов и матерей раскрывают трагедию народа («Воспоминание», мрамор, 1908; Белград, Народный музей).



И. Мештрович. Мать. Дерево. 1908 г. Белград, Народный музей

илл. 291

Одним из лучших произведений раннего периода является «Мать» (мрамор, 1908; Белград, Народный музей). В образе далматинской женщины (национальность художник выразил типом женщины) воплощены мудрость и пережитое страдание; ее поза напряженна, сосредоточенно выражение лица с прикрытыми глазами. Скульптор дает ощутить пластическую красоту фигуры в облегающей одежде с ритмично повторяющимися складками. Наряду с монументальными статуями Мештрович выполняет ряд портретов: матери (бронза, 1909; Загреб, галлерея Мештровича, вариант в Сплите), отца (бронза, 1910; Белград, Народный музей), Родена (гипс, 1914; Загреб, музей-мастерская Мештровича) и многие другие. В портретном жанре .скульптор ставит другие задачи, чем в монументальных работах; там он идет по пути обобщения, ищет наиболее сильные по своей выразительности Эффекты, а в портретах он всегда конкретен, стремится точно передать индивидуальные черты и в поисках жизненности доходит порой до иллюзорности.

В период империалистической войны меняется направленность творчества Мештровича. Тема страдания, доминирующая теперь у него, воплощается в религиозных образах: «Снятие с креста», «Оплакивание» (бронза, 1914; оба — Сплит, галлерея Мештровича) и др. В поисках выразительности скульптор деформирует отдельные части фигур и натуралистически передает другие. В этих произведениях отчетливо сказывается ограниченность творчества Мештровича. Тема страдания трактуется им как безысходная, а некоторые произведения, созданные в эти годы, близки к экспрессионизму («Голова Христа», бронза, 1914; Сплит, галлерея Мештровича). ^гтрачивается пластичность форм, силуэты приобретают графический характер. Художник охотнее всего работает в рельефе, часто прибегает к дереву как к материалу, поддающемуся более разнообразной фактурной обработке, необходимой в его поисках экспрессии («Христос в Гефсиманском саду», 1916; Дубровник, частное собрание). Графический характер носит и его выразительный по ритму рельеф «Лучники» (гипс, 1917; Лондон, частное собрание).



И. Мештрович. Памятник Григорию Нинскому в Сплите. Бронза. 1926 — 1927 гг

илл. 290 а



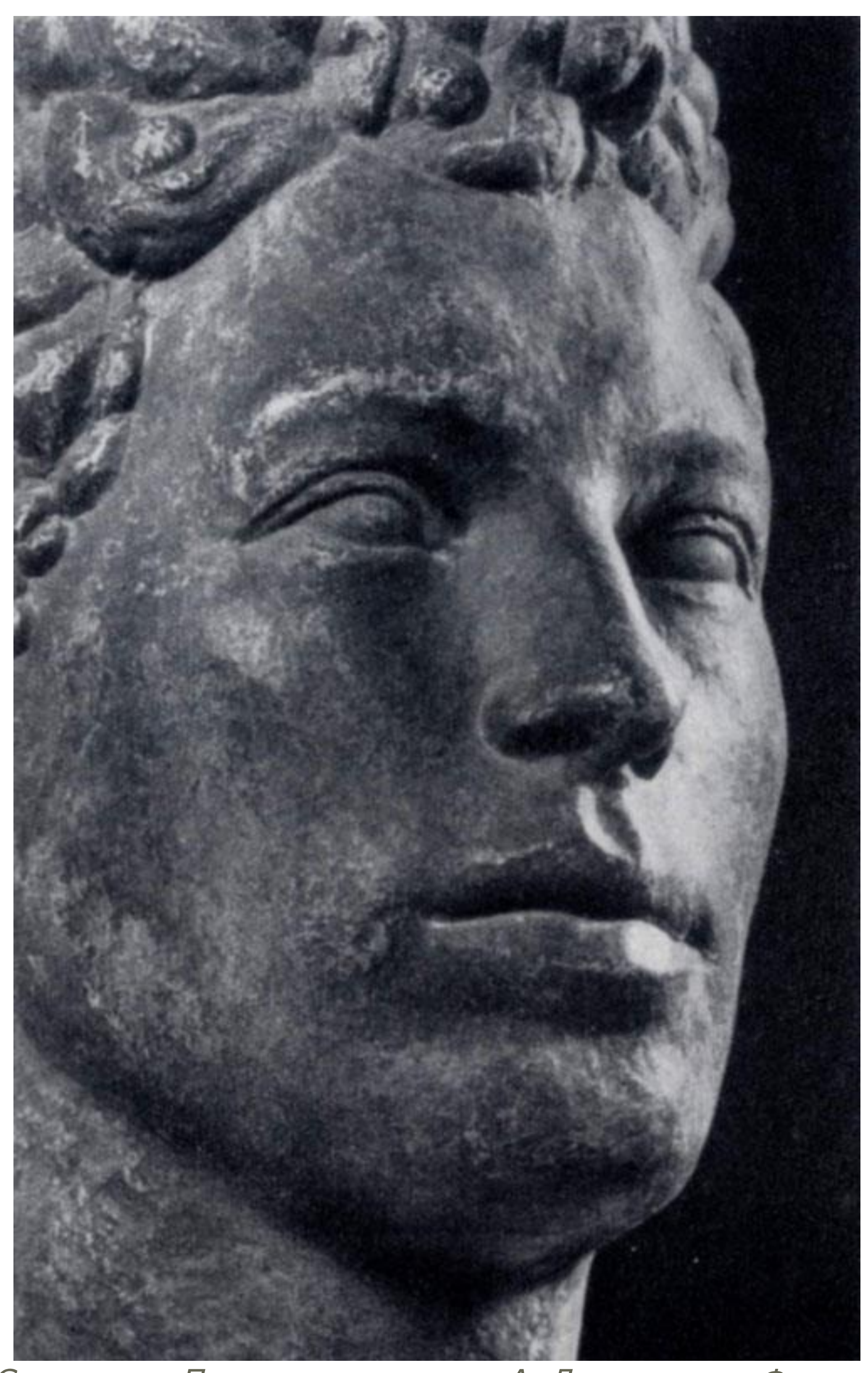
И. Мештрович. Лучники. Рельеф. Гипс. 1917 г. Лондон, частное собрание

илл. 290 б

Творчество Мештровича остается ведущим и в период между двумя войнами, когда народы Югославии объединились в одно государство. Сложность развития не только творчества Мештровича, но и всего искусства этого периода объясняется сложностью и противоречивостью исторической ситуации. Скульптор создает ряд выразительных и динамичных памятников (Григорию Нинскому, 1926 — 1927, Сплит, Иосипу Штросмайеру, 1926, Загреб, и др.). Лучшим и подлинно народным произведением этих лет является созданный Мештровичем памятник Неизвестному солдату (1934 — 1938) на холме Авала около Белграда (см. раздел архитектуры). Однако в станковых произведениях Мештровича сказываются противоречия эпохи. Появляются такие скульптуры, как «Мать, приносящая в жертву ребенка» (мрамор, 1927; Сплит, галлерея Мештровича); деформация, неоправданные диспропорции сближают это произведение с экспрессионизмом. Эти тенденции еще сильнее ощутимы в последний период жизни скульптора, который протекал вне его родины. В 1941 г. Мештрович был арестован фашистской полицией, и после освобождения он едет в Рим. Последние годы своей жизни он проводит в США и там умирает.

Великая Октябрьская социалистическая революция в России, предложения Советского правительства начать мирные переговоры и призыв утвердить права наций на самоопределение имели большой резонанс у народов Югославии. Борьба народов Югославии за единое государство усиливается и завершается образованием Королевства сербов, хорватов и словенцев (1918). Однако власть фактически перешла в руки крупной сербской буржуазии. Общественная жизнь Югославии осложняется в связи с обострением классовой борьбы, с революционизированием пролетариата. В 1919 г. в Югославии была создана Коммунистическая партия, которая, однако, скоро должна была уйти в подполье. В

политической жизни в это время четко определились два лагеря — сторонников реакционно-монархического режима с уклоном к фашизму в 20-х и 30-х гг. и лагеря демократии, который привлекал к себе все большее число интеллигенции. Эта историческая обстановка нашла сложное отображение в культуре, особенно в изобразительном искусстве. Переплетение различных противоречивых тенденций можно наблюдать даже у отдельных художников, как было показано уже на примере творчества Мештровича.



С. Стоянович. Портрет скульптора А. Джакометти. Фрагмент. Гипс. 1919 — 1920 гг. Белград, Народный музей

илл. 292 а

В скульптуре Югославии по сравнению с другими видами искусства реалистические тенденции сохраняются с наибольшей силой. Тома Росандич (1878 — 1958) создает в 1937 г. монументальные скульптурные группы «Игра с конем», полные напряженного движения (поставлены перед зданием Народной скупщины в Белграде). Наряду с героической линией, выраженной в творчестве А. Августинчича, развивается лирическое дарование Сретена Стояновича (1898 — 1960) и Ивана Лозицы (1910 — 1943), трагически погибшего от рук фашистских палачей.



Л. Бабич. Горный пейзаж. 1931 г. Загреб, Галлерея современного искусства

илл. 294 а



И. Генералич. Реквизиция скота. 1934 г. Загреб, Галлерея искусства примитивистов

илл. 295 а

Противоречивые тенденции этого времени очень ясно сказались на развитии живописи. Многих художников захватил поток западноевропейского искусства. Здесь были последователи фовизма (М. Узелац, М. Коньович), экспрессионизма Ф. Краль и Т. Краль, Ф. Тратник). Однако и в

этот период в Югославии нет беспредметного искусства. Большинство художников не теряют связи с жизнью, отражают быт и природу своей родины (М. Пияде, П. Добрович, С. Шуманович. а также художники В. Бецич, Л. Бабич, И. Мише, входившие в группу «Трех»). Важно отметить, что в 30-х гг. усиливаются реалистические тенденции у ряда живописцев и графиков. Это видно, например, в творчестве Божидара Якаца (р. 1899), в его офорте «Мартеновский цех» (1939). Отстоять национальные традиции, сохранить самобытность — такова была задача группы «Земля», во главе которой стоял Крсто Хегедушич (р. 1901). Его творчество сводилось к стилизации под крестьянское искусство, так как он считал, что только такое искусство понятно народу. Хегедушич объединил вокруг себя крестьян-самоучек: Ивана Генералича (р. 1914), Франьо Мраза (р. 1910) и Мирко Вириуса (1889 — 1943). Эта группа художников известна под названием «Хлебинская школа». Темами их картин являются деревенские события, которые им близки и понятны. Они видят социальные контрасты жизни, но замечают и ее смешные стороны, любят пошутить и пофантазировать. В их жанровых сценах человеческие фигуры представлены грубо, примитивно, но с большой экспрессией.

В послевоенный период можно отметить расширение тематики в работах художников, входивших в названную группу. Интересно с этой стороны творчество Ф. Мраза, активного участника освободительного движения, написавшего в 1962 г. картину «В концлагерь» (собственность автора).



Ф. Мраз. В концлагерь. 1962 г. Собственность художника

илл. 295 б

Художники-хлебинцы были участниками выставок общества «Земля». К группе «Земля» принадлежал и Мариан Детони (р. 1905), который в 1930-е гг. создает социально заостренные

произведения («Общественное питание», 1935; Загреб, Галлерея современного искусства). У всех этих художников видно стремление включиться в общую борьбу прогрессивных сил против развивающегося фашизма. Коммунистическое и национально-освободительное движение захватывает в это время широкий круг художников и учащуюся молодежь, в частности студентов Загребской Академии художеств. Прогрессивные тенденции югославского искусства ясно выявились в деятельности группы «Жизнь», создателем и вдохновителем которой был Джордже Андреевич-Кун (о нем будет сказано в связи с его работами послевоенного периода).

Война прервала развитие художественной жизни в Югославии, многие художники идут добровольцами и сражаются в партизанских отрядах. Однако художники не только несут боевую службу, но продолжают работать и в своей области, создавая летопись этих тяжелых для народов Югославии дней. Усиливается связь искусства с интересами народа. К теме войны обращаются художники разных направлений. В реалистическом плане развивалось творчество уже упомянутого Божидара Якаца. Он создает образы юных партизан и полные драматизма военные пейзажи. В этом плане работают и другие художники (П. Шимага, Н. Пирнат). Более сложным и противоречивым представляется творчество черногорского художника Петра Лубарды (р. 1907). Стремясь к чрезмерной выразительности, он теряет материальность и конкретность образа, подходя вплотную к экспрессионизму. Эта тенденция привела Лубарду в 50-х гг. почти к полному отрыву от изобразительности. Тенденция к экспрессионизму видна и у других художников, таких, как М. Детони и другие.



П.Лубарда. Борьба коней. 1953 г. Белград, Галлерея современного искусства

илл. 297 б

Образование Народной Федеративной Республики открыло новый период истории для народов Югославии, столько времени терпевших не только социальный, но и национальный гнет. Правительство Югославии с первых лет образования

республики уделяло большое внимание искусству. Должна быть отмечена забота, которую проявило правительство в постановке монументальных памятников.



А. Августинчич. Монумент Советской Армии в Батиной Скеле. Фрагмент. Бронза. 1945 — 1947 гг

илл. 299

Скульптура становится ведущим видом искусства. Антун Августинчич (р. 1900), унаследовавший лучшие традиции Мештровича, приобрел известность как скульптор уже в конце 20-х гг. (памятник нашим шумадинцам в городе Крагуеваце, 1928; Петру Кочичу в Бане Луке, 1929). Большой интерес представляет его статуя «Горняк» (бронза, 1936; Женева). Образ рабочего полон динамики, эмоционально приподнят. Выразительность образа, темпераментная лепка присущи работе «Перенос раненого», выполненной Августинчичем во время войны (1944; подарена скульптором Славянскому комитету в Москве). В широком шаге солдат, в сильно наклоненной вперед фигуре идущего первым бойца скульптор выразил одновременно большое усилие воинов, их мужество и упорство. Вернувшись в освобожденный Белград, Августинчич работает над памятником, посвященным форсированию Дуная Советской Армией и партизанами; памятник закончен в 1947 г. и поставлен на месте соединения Советской Армии с Народно-освободительными войсками Югославии в Батиной Скеле. Характеру взятой темы соответствуют динамизм и волевое напряжение, которые вложил скульптор в композицию и отдельные фигуры памятника. На высоком постаменте в быстром движении дана фигура женщины (символ Победы) с гордым и грозным лицом. Ее движению как бы вторят бойцы, находящиеся внизу, тоже устремляющиеся вперед. Рельефы передают эпизоды борьбы югославских партизан и советских воинов с фашистами. Над памятниками работает Августинчич и в последующие годы, всегда стремясь достигнуть наибольшей выразительности, воплотить свой замысел в динамичных формах. В 1952 — 1954 гг. скульптор успешно выполняет памятник, предназначенный для постановки перед зданием Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке. Кроме того, Августинчич создал целый ряд портретов своих современников (маршала Броз Тито, Моше Пияде и других).



Ф. Кршинич. Первые шаги. Бронза. 1955 г

илл. 293 а

Плодотворно работает после войны и другой последователь Мешгровича — Франьо Кршинич (р. 1897). В группе «Первые шаги» (бронза, 1955) он чисто пластическими средствами передал душевное состояние матери, ее напряженность и в то же время умиленность, противопоставив плавное движение изогнутой фигуры женщины упругому вытянутому тельцу ребенка. На путях реализма остаются многие скульпторы Югославии: Борис Калин (р. 1905), Зденко Калин (р. 1911), Франчишек Смерду (р. 1908) и другие.

Более противоречивым представляется творчество Вани (Ивана) Радауша (р. 1906). В работах, созданных непосредственно перед войной, скульптор добивается экспрессии, однако для этого он порой прибегает к натуралистическим деталям («Нищий», терракота, 1938, собственность художника; «Осужденный», бронза, 1944, Загреб, Галлерея современного искусства). Талант художника наиболее ярко раскрылся в скульптурах на военные темы («Гранатометчик», «Раненый»; оба — бронза; были на выставке югославского искусства в Москве в 1947 г.). В группе «Похороны партизана» (бронза; экспонировалась на той же выставке) в медленных, осторожных движениях бойцов, опускающих тело в могилу, выражена печаль по ушедшему товарищу. В этом произведении скульптор отказался от натуралистических моментов, которые были ощутимы в его ранних работах. Эмоциональная глубина произведения раскрыта ритмом движения бойцов и энергичной лепкой, создающей светотеневую игру. В послевоенное время в ряде его скульптур явно сказывается стремление к монументальности, как, например, в работе «Женщина с острова Крю» (мрамор; 1953). В первой половине 50-х гг. Радауш много работает над памятниками жертвам войны, по-разному решая их. В проекте памятника для Ясеноваца (гипс; 1951) явственно звучит тема оплакивания, композиционное решение сложное и беспокойное (изображены женщины, идущие вокруг перевернутой пирамиды, стены которой усеяны черепами). Наоборот, в спокойной, классической манере осуществлен памятник в Карловаце (1955), где группа бойцов композиционно заключена в правильный треугольник. Во

второй половине 50-х гг. Радауш возвращается к тенденциям довоенного времени. В погоне за экспрессией он снова прибегает к натуралистическим деталям, в то же время как бы изрытая поверхность и углубления в ней, переходящие в провалы, разбивают пластичность формы. Таковы его статуи циклов «Жертвы тифа» (1955 — 1960; Загреб, Национальный музей Революции) и «Хорватский паноптикум» (раскрашенный гипс, 1956 — 1959); собственность художника).



Л. Долинар. Памятник патриотам, расстрелянным в Яинцах. Фрагмент. Бронза. 1943 — 1950 гг. Кралево

илл. 292 б



В. Радауш. Женщина с острова Крк. Мрамор. 1953 г

илл. 293 б

В области монументальной скульптуры, над памятниками павшим во время войны работают и другие ваятели; отметим памятник патриотам, расстрелянным в Яинцах (1943 — 1950; поставлен в 1959 г. в Кралево) Лойзе Долинара (р. 1893).



Г.А.Кос. На Госпосветском поле. Фрагмент. 1939 г. Любляна

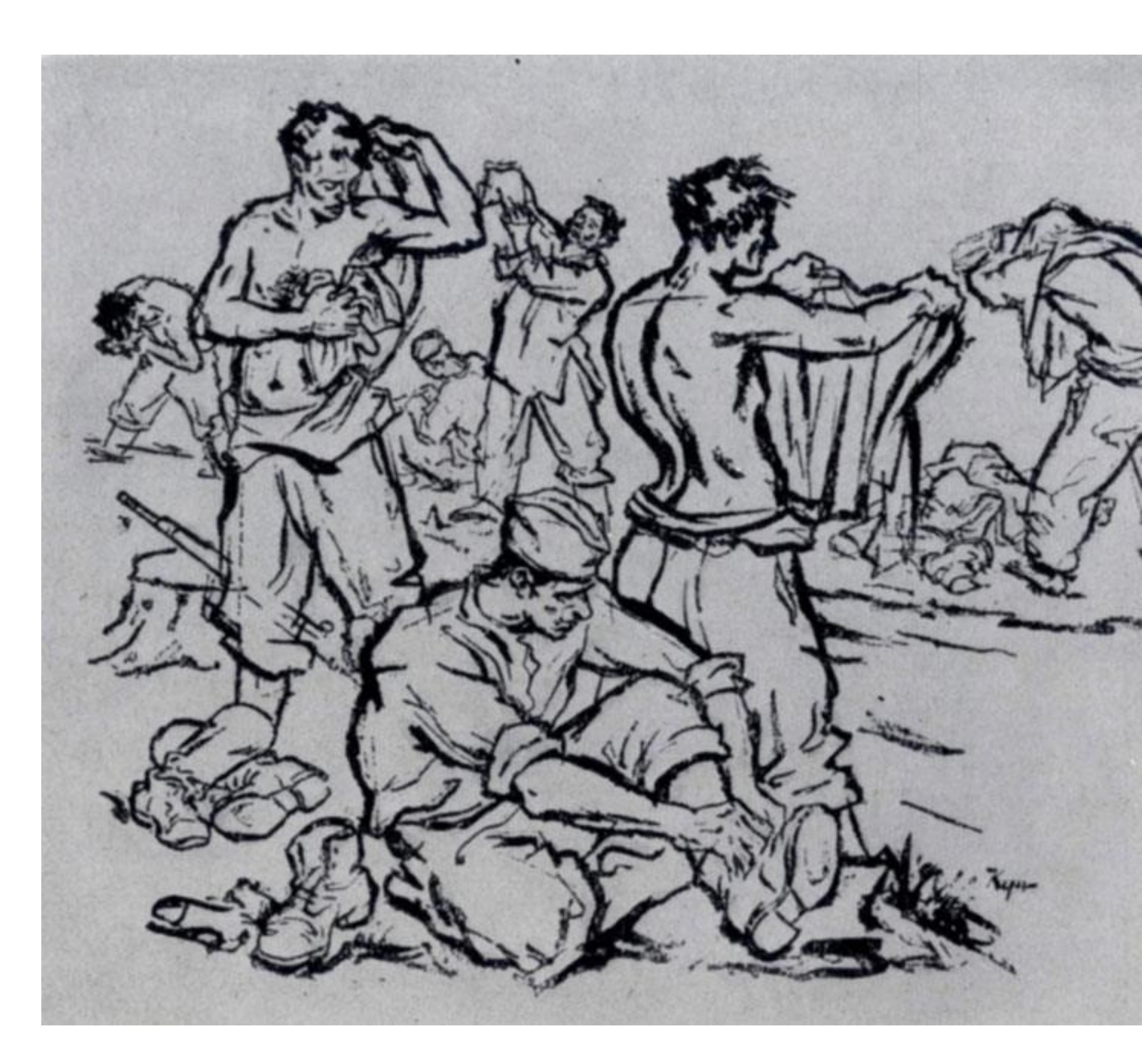
илл. 294 б

Как и в скульптуре, реалистические тенденции в живописи проявились особенно ярко у художников, вставших на этот путь уже в 30-х гг. Гоймир Антон Кос (р. 1896) в конце 30-х гг. создает монументальные композиции из жизни словенского

народа («На Госпосветском поле», 1939, Любляна). Понятно поэтому его возвращение к тематическим работам после мировой войны. В 1950 г. он выполняет большую картину «Первый съезд КПС». Однако, отказавшись от стилевых приемов своих композиций 30-х гг., художник в поисках жизненной правды приходит к некоторой фотографичности.

К произведениям на темы современной жизни обращается живописец и график Джордже Андреевич-Кун (1904 — 1964). Еще в 1937 г. в серии гравюр на дереве «Кровавое золото», в манере, близкой к Мазерелю, художник рассказывает о бедственном положении горняков, показывая и их активные действия против капиталистов.

Андреевич-Кун был участником борьбы испанского народа против фашизма; героическую страницу истории Испании он отразил в цикле «За свободу». Оба цикла были запрещены, художник был арестован, заключен на некоторое время в концлагерь. Но Андреевич-Кун продолжает в дальнейшем издавать политически острые рисунки, хотя и выпускает их под невинным названием: «Рисунки, Этюды, эскизы» (1940). Задушевностью полны его графические работы, сделанные во время войны (серия «Партизаны», 1944).



Д. Андреевич-Кун. У реки. Из серии «Партизаны». Рисунок. Тушь. 1944 г

илл. 298 а

Андреевич-Кун работал и как живописец. В его картинах, написанных обычно в светлой гамме, особенно сильно звучали мажорные ноты, несмотря на драматические сюжеты. Это чувствовалось уже в его произведениях 30-х гг. («В тюрьме»,

1939) и особенно в послевоенных работах. Так, например, картина «Партизанский отряд» (экспонировалась на выставке югославского искусства в Москве в 1947 г.), изображающая партизан, проходящих по горному перевалу, создает ощущение, что эти люди господствуют над миром, что это своего рода марш победителей. В другой манере выполнена картина «Свидетели ужаса» (1946), но и здесь не показаны сцены фашистских зверств, а только представлен народ, который при этом присутствует. Художник строит изображение крупным планом, и зритель угадывает о происходящем по глазам и лицам людей.



О. Постружник. Заход солнца на острове Сильба. 1956 г.
Собственность художника

илл. 296 а

К военной тематике обращается и М. Детони. Во время войны он работает над серией гравюр на линолеуме, в которой воплощает страшные сцены войны, свидетелем которых он

был. Художник прибегает к приемам, близким к экспрессионизму, стремясь создать ощущение ужаса, безнадежности. Темам войны, но в другой трактовке («Партизаны форсируют реку Неретву») он остался верен и во второй половине 40-х гг. Югославские критики говорят об этом периоде Детони как о периоде социалистического реализма. В дальнейшем, в 50-х гг., виден отход художника и от социальной тематики и от конкретного образа.

В послевоенном искусстве возрождаются те фовистические тенденции, которые были характерны для периода между двумя войнами. В этой манере работают Марко Челебонович, Отон Постружник и другие. Интересно развивается творчество одного из старейших живописцев — Мило Милуновича (р. 1897). В 20-е гг. Милунович был тесно связан с парижской школой, от ее имени он в 1928г. выступает на Венецианской Биеннале. Вернувшись на родину, он создает произведения, полные лирики и душевной ясности («Мусульманка», 1932; Белград, Народный музей). В картине «Оккупанты уходят» (экспонировалась на выставке югославского искусства в Москве в 1947 г.) художник воплотил только что пережитую трагедию югославского народа. Распростертое безжизненное тело женщины на берегу моря является, по существу, символом бедствий войны. Однако в картину введено одно очень конкретное наблюдение: к груди женщины подполз ребенок, вылезший из стоящей рядом люльки. Эта жизненная подробность усиливает трагедийный момент. Меняется строй колорита, утонченная гамма красок сменяется теперь суровой, ясно видно тяготение художника к монументальным формам. В 1947 г. художник выполняет мозаики для драматического театра в Белграде. В последующие годы творчество Милуновича полно противоречий. Он стремится воскресить традиции средневековой фрески и делает красивые по цвету натюрморты и пейзажи с использованием национальных мотивов, но часто они превращаются в чисто декоративные композиции. Противоречивые тенденции также проявились в росписи торжественного зала Исполнительного Веча Народной Республики Сербии (1955). Сюжет росписи — демонстрация протеста против правительства, состоявшаяся 7 марта 1941 г.

Однако крайний схематизм, упрощенность форм, стилизация фигур под детский рисунок делают эту роспись малоубедительной, замысел художника остается нераскрытым. Упрощенность и стилизация под детский рисунок характерны и для работ других художников и видны, в частности, в цветной литографии Лазаря Вуяклия «Привет солнцу» (1956).



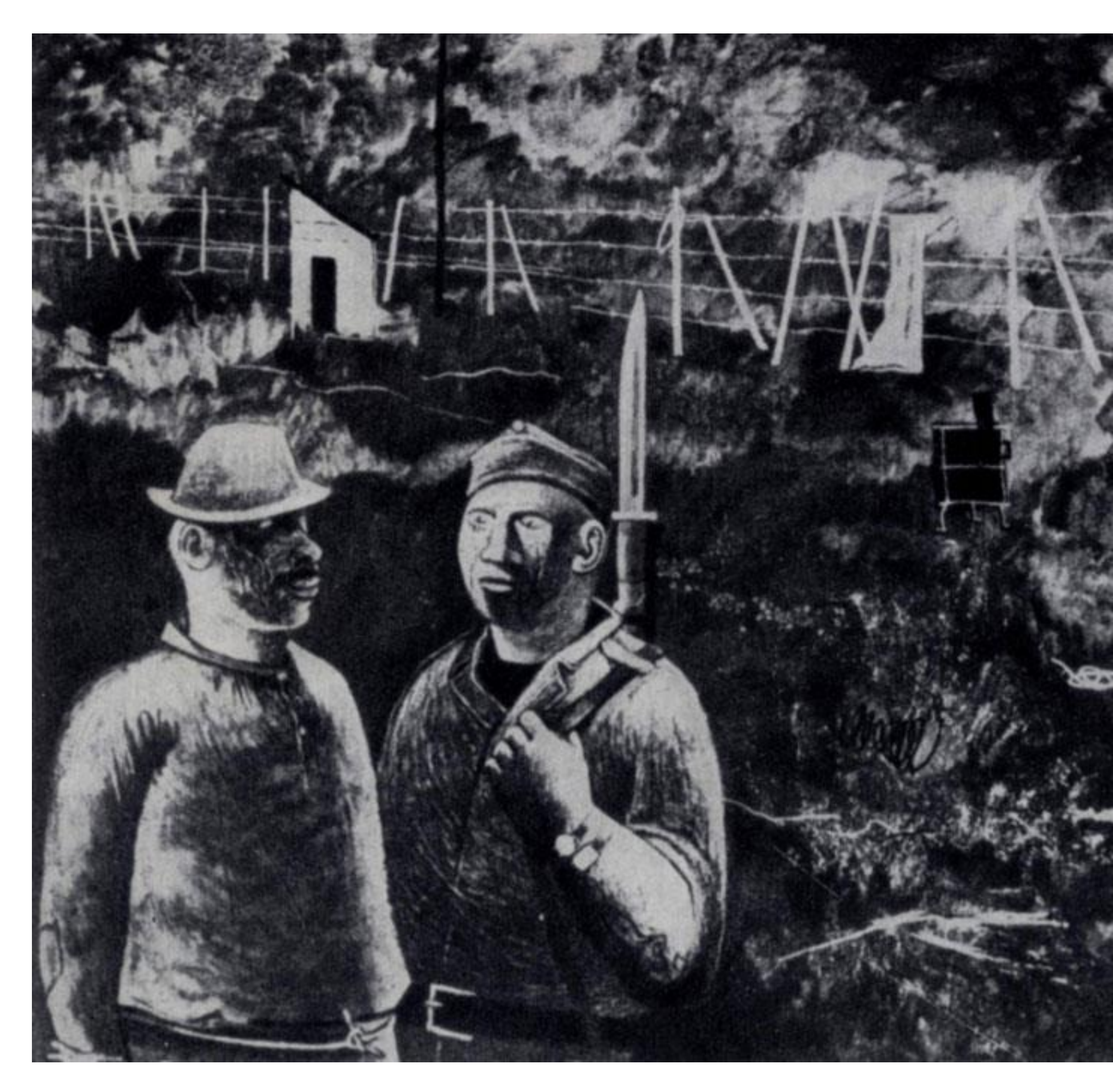
Л.Вуяклия. Привет солнцу. Цветная литография. 1956 г

илл. 296 б



М.Милунович. Роспись зала Исполнительного Веча Народной Республики Сербии в Белграде. Фрагмент. 1955 г

илл. 297 а



К. Хегедушич. Караульные лагеря смерти. 1957 г. Загреб, Галлерея современного искусства

илл. 298 б

Во второй половине 50-х гг. большое распространение в югославском искусстве получает сюрреализм. В сюрреалистическом плане пишет, например, свои картины Хегедушич, хотя он затрагивает социально важные темы, напоминая об ужасах войны («Караульные лагеря смерти», 1957; Загреб, Галлерея современного искусства; «Мертвые воды», 1956, Загреб, частное собрание). Сюрреали.-стические тенденции очень сильны среди молодых художников (М. Станчич, М. Шуш-таршич, С. Крегар и другие). Однако развитие сюрреализма нельзя считать закономерным для искусства Югославии. Не убедительно, когда сюрреализм югославские критики объясняют «освобождением от накопившегося разочарования и социального недовольства» или оправдывают тем, что он «содействовал разрушению традиционной эстетики». Широкое распространение находит в Югославии и абстракционизм. Некоторые авторы комбинациям раскрашенных плоскостей и линий дают надуманные названия, желая вызвать какие-либо ассоциации («На тему о св. Трифоне» М. Маскарели, 1955; Белград, частное собрание), другие же отказываются и от этого, называя свои работы «композициями».

Направления, уводящие художника от действительности, никак не могут быть связаны с задачами, которые ставит перед собой страна, идущая по пути социализма. Недаром на VII съезде молодежи (1963), где поднимался вопрос о культурном строительстве, Броз Тито подверг резкой критике абстрактное искусство как не связанное с жизнью.

* * *

К моменту образования многонациональной Югославии (1918) вошедшие в ее состав народы, и прежде всего народы Сербии, Словении, Хорватии, пришли со своими архитектурными традициями и особенностями. Не случайно поэтому архитектура межвоенного двадцатилетия не была однородной. В Сербии, Хорватии и Словении в эти годы сложились свои архитектурные центры, группировавшиеся

вокруг Белградского, Загребского и Люблянского университетов. Здесь сосредоточивались наиболее крупные специалисты, которые вели проектирование и для других районов страны. Так, например, в Загребе работал выдающийся югославский архитектор старшего поколения В. Ковачич (1874 — 1924), противопоставивший в своем творчестве эклектической мешанине в духе разных исторических стилей строгую и во многом новую по своим формам, однако тесно связанную с классическим наследием архитектуру.

В Любляне особенно сильное влияние имел широко известный не только в Югославии, но и во всей Центральной Европе И. Плечник (1872 — 1957). В течение тридцати шести лет Плечник вел преподавательскую работу на архитектурном факультете Люблянского университета, подготовив целую плеяду зодчих. Для него характерно превосходное знание классики, сочетавшееся с глубоким проникновением в сущность народного искусства. Во многих своих произведениях (например, в оформлении внутреннего двора летнего театра в Любляне) он использовал такие художественные средства, как сграффито и мозаика, разнообразие фактуры и цвета различных строительных материалов. Эти традиции глубоко укоренились среди архитекторов люблянской школы, придав многим их произведениям черты народности, тесную связь с ремеслами, сопутствующими строительному искусству.

Для творчества ведущей группы сербских архитекторов в этот период характерна борьба нескольких основных тенденций. Зодчие старшего поколения, воспитывавшиеся в учебных заведениях Германии и Австро-Венгрии, такие, как А. Сте-ванович (1859 — 1929), Н. Несторович (1868 — 1957), Д. Джорджевич (1866 — 1933), К. Иованович (1881 — 1935), продолжают следовать традициям академического эклектизма и немецкого сецессионизма. Ряд других зодчих старшего поколения и их последователи, главным образом из числа выпускников архитектурного отделения Белградского университета, развивали в своих работах черты

архитектурного романтизма. Они пытались заново возрождать отдельные стилистические особенности и приемы сербской средневековой архитектуры, рассчитывая таким путем создать свое национальное зодчество.

Одновременно с этим в творчестве наиболее прогрессивных архитекторов начинает проявляться стремление порвать с господством самодовлеющих форм прошлого, с канонами схоластического академизма. Новое направление в архитектуре, встречавшее в Сербии значительное противодействие, в Хорватии развивалось более равномерно и последовательно. Прогрессивные тенденции загребской архитектурной школы здесь постепенно привели к формированию сильной группы молодых зодчих (Ю. Дензлер, А. Альтбини, С. Клиока, И. Пичман и другие), творчество которых лежит в русле западноевропейской архитектуры межвоенного двадцатилетия. В 30-е гг. на путь развития новой архитектуры встает и один из крупнейших зодчих Словении — Иван Вурник (р. 1884).

Однако процесс постепенного перехода от эклектической стилизации, господствовавшей на рубеже века, к функционализму сильно тормозился слабостью строительной техники, которая неизбежно удерживала югославских архитекторов в рамках традиционных консервативных форм. Новые металлические и железобетонные конструкции применялись в ограниченном количестве, почти исключительно в промышленном строительстве и некоторых общественных и административных зданиях, в то время как жилищное строительство велось в той же технике, что и в конце 19 в. Разрыв между стремлением к новым архитектурным формам, рожденным в развитых европейских государствах прогрессом строительной техники, и отсталостью той технической базы, на которую могли опереться архитекторы Югославии, во многих случаях способствовал появлению формализма и внешнего подражательства «модным» европейским течениям.

Разнообразие творческой направленности особенно полно проявило себя в архитектуре общественных зданий. В современной архитектурной концепции в 30-х гг. были выстроены гостиница на острове Лопуд (архитектор Н. Добрович), учебное заведение в Загребе (архитектор 3-Врклян), Ипотечные банки в Скопле и Сараеве (архитектор М. Злокович) и др. Следует упомянуть также интересные спортивные сооружения архитекторов И. Плечника и И. Вурника в Любляне, школу, построенную архитектором М. Банлоном в Сараеве, а также школьные здания в Белграде, Загребе и Крыжевце.

В области градостроительства наиболее крупной работой явилось составление генеральных планов Белграда (1924 и 1939 гг., архитекторы Д. Ковалевский, Д. Томич), Загреба, Нового Сада, Сараева, Скопле, Сплита и других городов, быстрое развитие которых было связано с новой административной организацией страны и расширением капиталистического производства. Характерен в этом отношении Белград, который на рубеже века имел всего шестьдесят тысяч жителей, в 1916 г. — сто десять тысяч, а за двадцать лет между двумя мировыми войнами вырос более чем в три раза и в 1939 г. насчитывал уже триста пятьдесят тысяч жителей. Интересные градостроительные концепции были выдвинуты архитекторами И. Плечни-ком и И. Вурником при разработке основ генерального плана столицы Словении. Архитекторы стремились сохранить в Любляне ту гармоническую взаимосвязь между отдельными архитектурными ансамблями и частями застройки, которая была присуща старому городу. Они ставили перед собой задачу найти новое единство между существующими городскими районами и современной застройкой, преодолеть тот строительный хаос, который неизбежно связан с частнопредпринимательской деятельностью. Законченный перед самой войной генеральный план Большой Любляны, опирающийся на творческие градостроительные идеи И. Плечника и его коллег, во многих отношениях был новым словом в градостроительной практике.

Несмотря на благоприятную строительную конъюнктуру, сложившуюся в результате притока в Югославию иностранного капитала, и довольно значительный размах строительства, архитектурный облик крупных городов постоянно ухудшался. Даже в столице в эти годы возникли такие трущобные районы, как Ятаган Мала, Пештоль Мала, Прокоп и другие. Однако и центральные ансамбли, многие из которых были застроены заново крупными зданиями банков, контор, торговых фирм, гостиниц и ресторанов, отличались низким архитектурно-художественным уровнем. В них отсутствовали CTHwiesoe единство, композиционная целостность, доминировали тяжеловесная монументальность, беспокойный хаотический силуэт и вычурная претенциозность форм. Проекты планировки и застройки городов при всей ограниченности намечаемых в них мероприятий постоянно нарушались. Так, в генеральном плане Белграда только за десять лет (1924 — 1934) было отмечено сто девяносто изменений! Естественно, что в таких условиях не могло быть и речи о сколько-нибудь планомерном ансамблевом строительстве.

В годы межвоенного двадцатилетия делались отдельные попытки создания синтетических архитектурно-художественных композиций преимущественно мемориального характера. Широкую известность, в частности, получил мемориальный комплекс памятника Неизвестному солдату на Авале, около Белграда (1934 — 1938) И. Мештровича. Лаконичный и выразительный мавзолей, увенчивающий вершину высокого холма, связан с монументальной скульптурой. Живописное построение всего ансамбля, его органическая связь с природой, превосходные символические изваяния делают памятник на Авале одним из лучших архитектурно-скульптурных ансамблей Югославии.

После освобождения страны от фашизма и победы народно-демократического строя произошли существенные изменения в общей направленности югославской архитектуры. В центре внимания наряду с промышленным строительством оказались проблемы массового сооружения жилищ, реконструкции

городов, создания сети новых общественных и обслуживающих зданий.

В 1960 г. был разработан новый генеральный план социалистической реконструкции Белграда. По существу, речь в нем идет не только о преобразовании старого города, который из-за плотной застройки, неудобной уличной сети и малых размеров создает очень трудные условия для осуществления широких градостроительных замыслов, но о значительном расширении столицы за счет объединения ее с расположенным к востоку городом Земуном и строительства еще одного обширного района — Нового Белграда. После завершения реконструкции Белград превратится в современный хорошо организованный столичный город. Его центр переместится в район Нового Белграда, где на равнинной территории между Савой и Дунаем уже сейчас ведется строительство правительственных, административных, культурно-просветительных и жилых зданий. Авторами центральной части Нового Белграда являются архитекторы У. Мартинович, М. Главички, Л. Ленарчич, Д. Ми-ленкович. В 1960 г. здесь закончено сооружение трех жилых районов на двести сорок тысяч человек, со своими общественными центрами и современной системой обслуживания.

Облик Нового Белграда вырисовывается сегодня со всеми особенностями, присущими крупному градостроительному ансамблю, сооружаемому единовременно и по одному проекту. Его определяют и сочетание геометрической планировки центрального ядра с живописно изогнутой линией реки и водоемов, и подчеркнуто регулярная застройка многоэтажными зданиями с резкими контрастами длинных вытянутых домов и башенных вертикальных «солитеров», и современная система развязки движения, при которой транспортные пути изолированы от пешеходных аллей и бульваров. Построенные уже в Новом Белграде многоквартирные жилые дома (архитекторы Т. Иванович, Д. Миленкович, В. Петричич), детский сад архитектора Л. Кабилио и другие сооружения отличаются чистотой линий и

форм, ясно выраженной тектонической системой, широким использованием полихромии в отделке фасадов.



Т.Иванович, Д.Миленкович, В.Петричич. Жилые дома на главной магистрали в Новом Белграде. Начало 1960-х гг

илл. 288 а

Большие градостроительные работы ведутся в столице Македонии городе Скопле, который в июле 1963 г. был почти до основания разрушен землетрясением. Город отстраивается заново, на основе нового генерального плана, с широким применением индустриальных методов возведения зданий. Архитекторы Р. Галич, Е. Зекнр, В. Киосевский, Д. Пецовски, Л. Пота и другие создали проект реконструкции центральной

части Скопле, который превратится в город современных архитектурных ансамблей с системой общественных зданий, вынесенных к реке. Новые крупные жилые комплексы сооружены в Сараево.



Новая застройка в Сараеве. Конец 1950-х — начало 1960-х гг

илл. 288 б

История многих городов Югославии уходит своими корнями в далекое прошлое, о котором рассказывают выдающиеся

памятники старины, восходящие не только к эпохе средневековья, но и к античности. Особенно известны Дубровник, Охрид, Сплит, Пула, Печ, являющиеся настоящими городами-музеями. Реконструкция и поддержание этих городов в хорошем состоянии являются одной из важных задач югославских зодчих. Большая работа по обновлению древних городов ведется на Адриатическом побережье. Характерным примером может служить реконструкция города Копра (Истрня). Древнее ядро города сохраняется почти без изменений и превращается в исторический заповедник. Неприкосновенными остаются основные доминанты центральных ансамблей, их соотношение с окружающей застройкой, живописные узкие улицы — вся архитектурно-пространственная композиция старого города. За счет сноса ветхих внутриквартальных построек и тех домов, которые не имеют художественной ценности, расширяется озеленение и улучшается санитарное состояние древних частей Копра.

По совершенно иному принципу строятся основные жилые массивы современного Копра. Они состоят из самостоятельных крупных групп жилых домов, рассчитанных на две, три, пять и восемь тысяч человек. Здесь, как и в других новостройках, архитекторы Югославии широко применяют многоэтажные дома башенного типа, различные по своей архитектуре и внутренней планировке помещений. В приморских городах эти здания способствуют формированию выразительного силуэта застройки и многоплановости общей композиции ансамбля.

В архитектуре домов башенного типа югославские зодчие добились значительных композиционных и пластических результатов. И в крупных городах и в сравнительно небольших населенных пунктах эти здания занимают видное место и отличаются значительным разнообразием своего архитектурного облика. Среди них — здания с простым квадратным планом, крестообразные дома, двойные башни, связанные между собой лестничной клеткой и балконами, различные более сложные асимметричные варианты планировки. Благодаря этому башенные дома не только отличаются приспособленностью к конкретным условиям

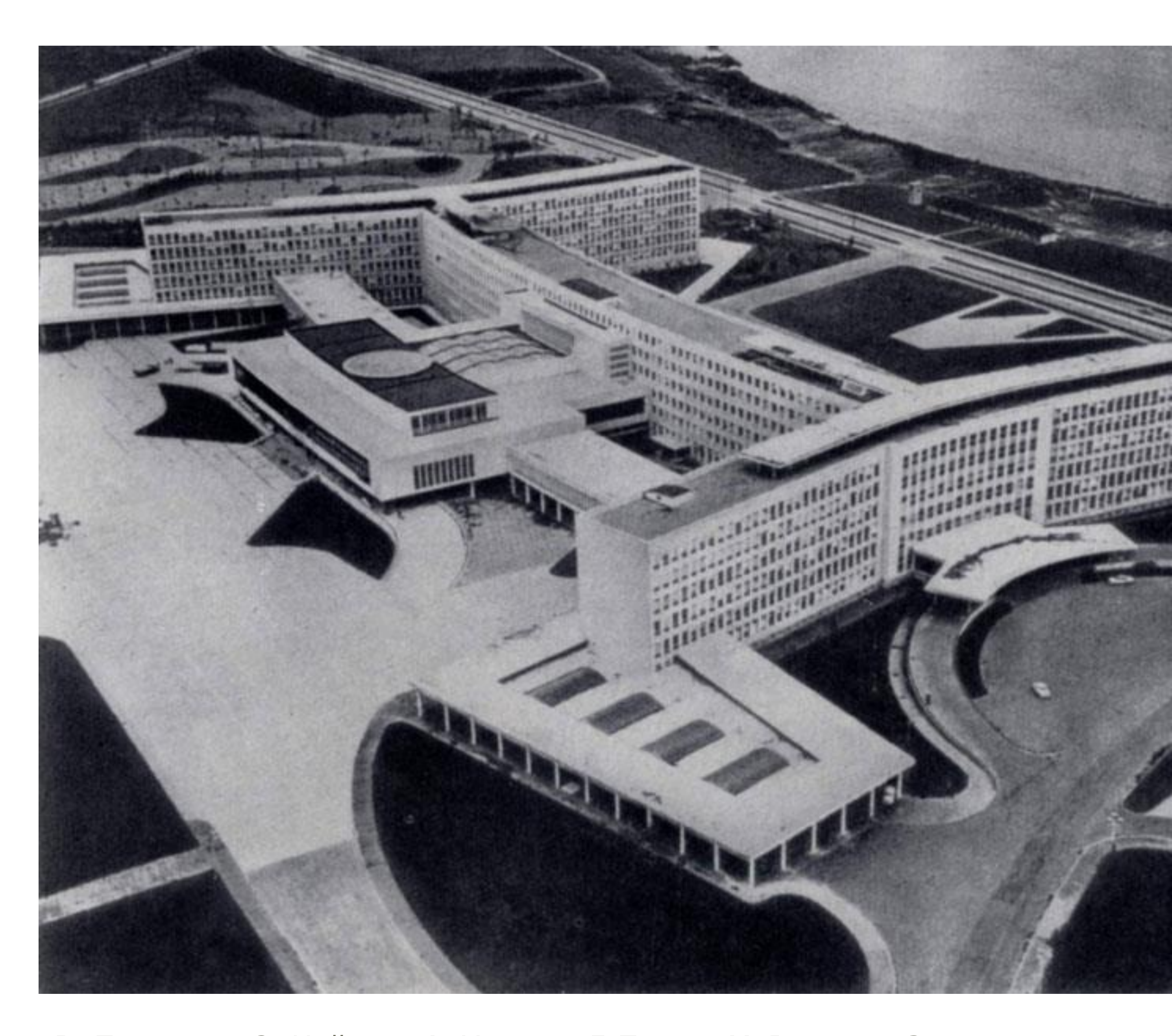
местности (ориентация, учет панорам, раскрывающихся из окон, и т. д.), но и свободны от монотонности, недопустимой в тех случаях, когда речь идет о высотных доминантах.

Одной из положительных сторон творческих поисков югославских зодчих является стремление к органическому и рациональному сочетанию индустриальных методов строительства по типовым проектам с оригинальными композиционными приемами построения ансамблей жилых и общественных зданий, в которые в разумной мере вкрапливаются отдельные уникальные сооружения, памятники, элементы малых архитектурных форм и т. п.



В.Поточняк, З.Нейман, А.Ульрих, Д.Перак, М.Янкович. Здание Исполнительного Веча СФРЮ в Новом Белграде. Входная часть

илл. 289 а



В. Поточняк, З. Нейман, А. Ульрих, Д.Перак, М.Янкович. Здание Исполнительного Веча СФРЮ в Новом Белграде. Конец 1950-х гг. Общий вид

илл. 289 б

Среди крупных общественных зданий, выстроенных в Югославии, необходимо упомянуть здание Исполнительного Веча Социалистической Федеративной Республики Югославии в Новом Белграде (конец 1950-х гг.; архитекторы В. Поточняк, 3- Нейман, А. Ульрих, Д. Перак, М. Янкович), включающее в

себя целый комплекс правительственных сооружений, павильоны Белградской ярмарки (1950 — 19э3; архитектор М. Пантович и другие), административное здание на улице Пролетарских бригад и корпус Рабочего университета в Загребе, Дом профсоюзов в Белграде. Все эти сооружения отличаются современностью п свежестью архитектурных форм, хорошей функциональной организацией н композиционным мастерством, присущим новым работам югославских зодчих.

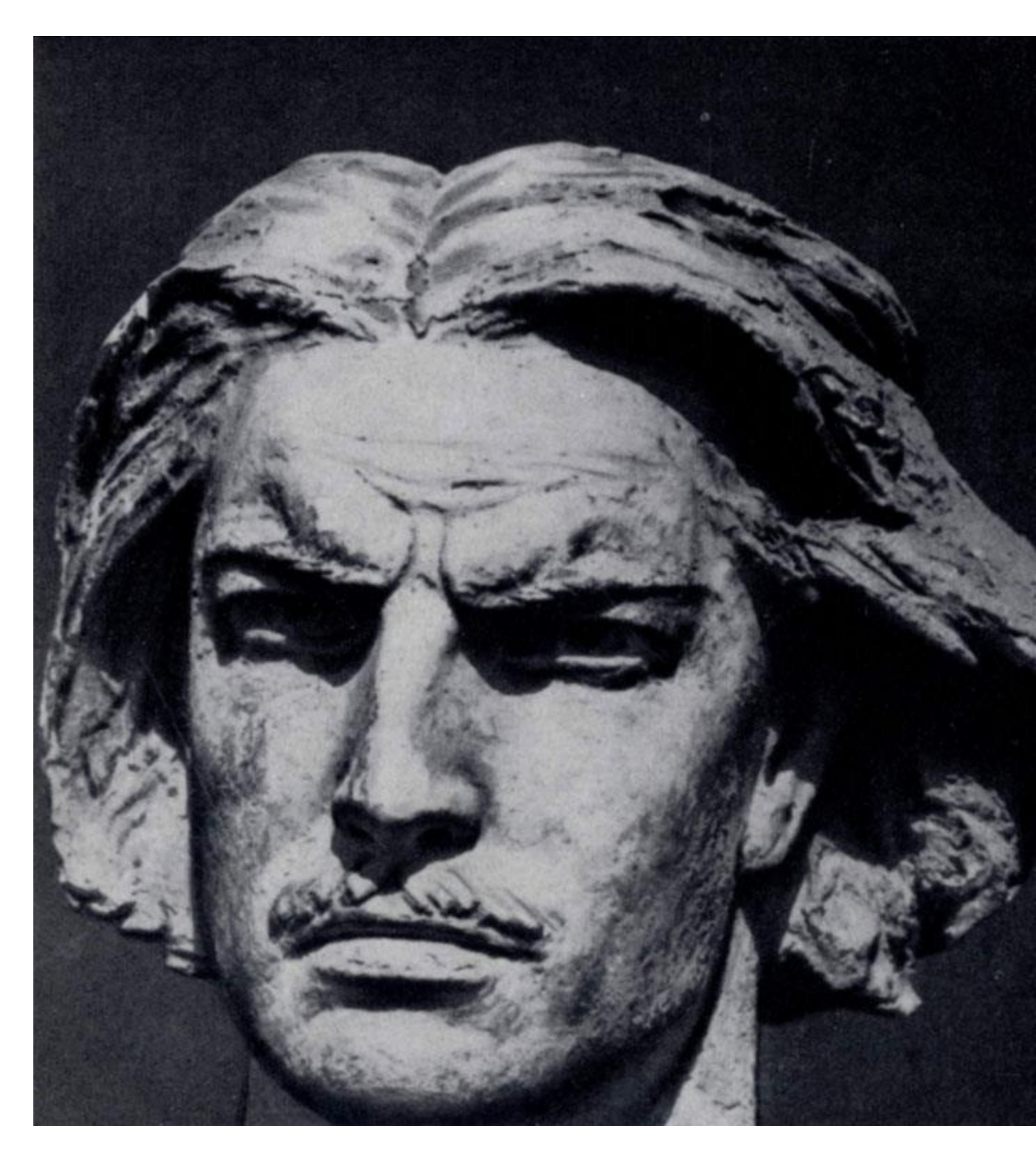
Искусство Албании

А. Тихомиров

На развитие албанского искусства глубокое влияние оказали условия исторического бытия небольшого, но древнего народа горцев иллирийского происхождения, живущего в течение тысячелетий на сравнительно узкой прибрежной полосе Адриатического и Ионического морей. Многострадальной была история страны. Одни завоеватели сменяли других. Но в городах Албании, часть которых являются сейчас археологическими заповедниками и городами-музеями (Аполлония, Бутринт, Гирокастра, Дуррес и др.), сохранились памятники искусства исключительной ценности. Греки, римляне, готы, венецианцы, византийцы, используя творческие силы местного населения, воздвигали крепости, храмы, постройки общественного назначения, украшая их скульптурой, мозаикой, фресками. В начале 14 в. Албанию покоряет сербский король Стефан Душан. С первой трети 15 в. страна становится добычей Турции, на четыре столетия задержавшей развитие Албании. Героическим Эпизодом национального сопротивления, громко звучащим и в современном албанском искусстве, явилась борьба, возглавленная Георгием Кастриотом Скандербе-гом, на двадцать пять лет освободившим страну от ига завоевателей.

В 19 в. Албания становится предметом вожделений европейских империалистических хищников. Австрийцы и итальянцы, а под конец немецкие фашисты оккупируют

страну, стараясь утвердить управление страной через своих ставленников. Лишь в ноябре 1944 г., когда после победы Советской Армии над главными силами гитлеризма албанский народ изгнал из своей страны последних немецко-фашистских захватчиков, страна впервые обрела полную национальную независимость. В январе 1946 г. была провозглашена Албанская Народная Республика. Начинается новая эра политической, экономической и культурной жизни страны. Албания покрывается сетью школ, впервые основываются научные институты, крупные индустриальные предприятия, открывается широкая дорога и для развития национального искусства. Ростки этого искусства пробивались и раньше.



О. Паскали. Памятник Народному борцу в Корче. Фрагмент. Бронза. 1932 г

илл. 300 б

Если в живописи первых мастеров жанровые и портретные произведения (например, в творчестве Коля Хидромено, 1860 — 1939) еще довольно примитивны, то в скульптуре выдающийся ваятель Одисе Паскали (р. 1903), достигший высокого профессионального мастерства в Венеции, создал в 1932 г. памятник Народному борцу в Корче, в котором гордая вера в свой народ получила своеобразное и убедительное воплощение. О. Паскали — один из самых активных и талантливых творческих работников ставшей на путь социализма Албании.

Национальное албанское искусство родилось одновременно с революционным обновлением страны, ее освобождением от фашистских захватчиков в результате народной освободительной войны. Первой художественной школе — Лицею искусств в Тиране (1946) — было присвоено имя Иордана Мисья, молодого художника, погибшего на фронте освободительной борьбы. Очень единое по своей целеустремленности новое албанское искусство отмечено патриотической направленностью. Естественно поэтому то значение, которое приобрели, особенно в первом десятилетии после освобождения, памятники, воздвигнутые в ряде городов Албании — в Тиране, Корче, Дурресе, Шкодере, Круе и др. Если в некоторых из них прозвучали отклики культа личности с его склонностью к тяжеловесной помпезности в искусстве, то все же в целом эта своеобразная монументальная пропаганда сыграла в Албании положительную роль, утверждая в сознании народа новый социалистический быт. В упоминавшемся выше памятнике Народному борцу работы О. Паскали в цельном, необыкновенно живом и привлекательном образе сочетаются мужественность героя и приветливость чистой души, широко раскрытой навстречу людям.

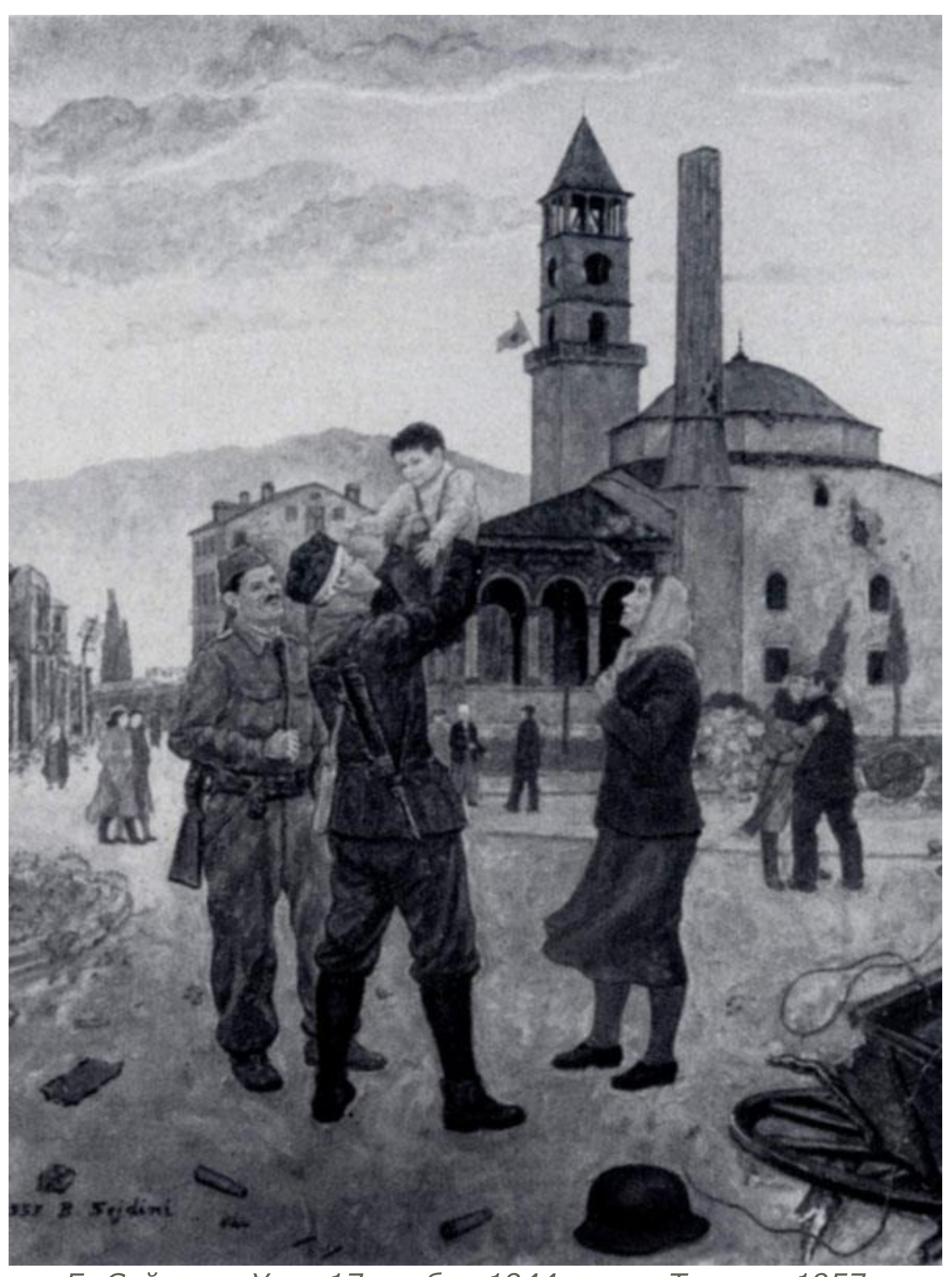
Скульпторы-монументалисты создали и ряд бюстов-стел, установленных в скверах и парках городов Албании. Среди таковых следует упомянуть бюст Кемаля Стафа (бронза, 1940; Тирана) Янача Пачо (р. 1914) и бюст поэта П. Фрашери

(мрамор, 1957; собственность ЦК Албанской партии труда) работы Лазара Никола (р. 1906). Албанские скульпторы вдохновенно работали над созданием образа национального героя Скандербега. Был проведен конкурс на конный памятник этом\ легендарному воину и вождю 15 в. О. Паскали, Я. Пачо, А. Папа и другие создали ряд вариантов решения этого героического образа. В городе Круе у башни крепости, которая была оплотом победоносной борьбы Скандербега, была установлена бронзовая конная статуя работы Я. Пачо (1959). Очень темпераментное, романтическое по своему пафосу решение задачи предложил О. Паскали, автор бронзового бюста Скандербега (1938; Тирана, Музей археологии и этнографии).

Героизирующая линия продолжала оставаться определяющей в албанской скульптуре и позднее, но постепенно стали проявляться и другие тенденции: стремление к психологически индивидуализированному портрету, с одной стороны, и к бытовым темам — изображению труда, с другой. Примерами могут служить портретный бюст хирурга Фредерика Широка (1956) Кристины Хоши (р. 1916), бюст матери партизана Дури работы Л.Николы (гипс, 1954; оба — Тирана, Галлерея изобразительного искусства), бюст профессора А. Джувани (1956) скульптора Андреа Мано (р. 1921) и др. Темы труда, звучавшие раньше только в виде отдельных мотивов, сопровождающих и дополняющих тот или иной памятник, — рельефы Я. Пачо и К. Хоши, работы Л. Николы («Косарь», гипс, 1955; Тирана, Галлерея изобразительного искусства) и А. Мано («Шахтер Сали Вага», 1955) — наметили, хотя и не очень уверенно, новую линию реалистической албанской скульптуры.

Несколько иначе развивалась албанская живопись. Героизирующее направление не нашло в ней выражения, равнозначного достижения скульптуры, несмотря на опыты ряда художников: «Слушая радио Москвы» (1947; Тирана, Дворец бригад) Неджмедина Займи (р. 1916), «Переход первой дивизии на север» (1954; Тирана, Галлерея изобразительного искусства) Садика Кацели (р. 1914).

Известных успехов достигла бытовая живопись в последующих произведениях Н. Займи. В них психологическая повествовательная задача, решавшаяся албанскими художниками первоначально довольно примитивно, получила большую убедительность. Художник сочетает документальность повествования с этнографической обстоятельностью передачи среды. Его картина «Рассказ о национально-освободительной войне» (1952; Тирана, Галлерея изобразительного искусства) по сравнению с упомянутой выше картиной 1947 г. была значительным достижением. Боец народной армии изображен вернувшимся в родное село и рассказывающим односельчанину о событиях войны. Традиционно-патриархальная обстановка, сидящая на циновках семья, скромное угощение, степенность движений, почтительное внимание к рассказчику, участие в этой сцене самого художника, изобразившего себя в углу композиции зарисовывающим сцену, — прочувствованы как явление нового быта.



Б. Сейдини. Утро 17 ноября 1944 года в Тиране. 1957 г

илл. 300 а

Преодолевая трудности, албанское искусство освобождается от нарочитой аффектации некоторых ранних опытов. В картине Букуроша Сейдини (р. 1918) «Утро 17 ноября 1944 г. в Тиране» (1957) исторический момент освобождения столицы изображен с правдивой искренностью, с поэтическим ощущением. Прозрачные полутени занимающегося дня с высоким ясным небом как будто наполняют ожиданием еще пустынные улицы, на которых появляются навстречу освободителям первые жители, вышедшие из убежищ. Боец встречается с женой и поднимает вверх ребенка как символ начинающейся новой жизни. Также и в скульптуре появляются произведения, в которых героическое и психологическое начало сочетаются конкретнее. В скульптурной группе Хабана Хадери (р. 1930) «Партизаны» (1957) два воина-партизана несут раненого товарища. Выразительны и фигура раненого и фигуры обоих спасающих его мужественных однополчан.

Увлечение родной природой со всеми ее особенностями проявляется у албанских художников и в натюрмортах. Изображая горные цветы или плоды садов, художники вдохновляются ими не только как красивым зрелищем, но и как частью образа родной страны («Горные цветы», 1954, В. Туши; натюрморты П. Мади, и др.). В подобном же направлении развивается и пейзажная живопись Албании. Художники любуются залитыми солнцем улицами городов и местечек, где глубокие падающие тени пронизаны отсветом от белых сверкающих, накаленных стен. Такова «Улица в Корче» (1948; Тирана, Галлерея изобразительного искусства) Вангыоша Ми о (1891 — 1957). В пейзажном жанре успешно работают представители старшего поколения: Симон Рота (р. 1887; «Женщина у ворот в Шкодере», 1955; Тирана, Галлерея изобразительного искусства) и молодые пейзажисты (Н. Призрени и В. Халими). Пейзажи пишут и те художники среднего поколения, которые раньше работали над жанровыми картинами (Ф. Стамо, К. Кодели, С. Кацели).

Искусство социалистических стран Азии и Латинской Америки

Искусство Монголии

О. Прокофьев

Своеобразие развития искусства Монгольской Народной Республики в 20 в. тесно связано с особенностями общественно-исторического пути развития страны. Победа народной революции в 1921 г. и образование республики явились резким поворотом в истории Монголии. От распадающихся, но еще прочно сохранявших в первые десятилетия 20 в. свое место в жизни феодальных отношений монгольский народ решительно обратился к построению социализма, минуя промежуточную стадию капиталистического строя.

Традиции древней феодальной культуры и после народной революции сохранили определенное место в новом монгольском искусстве. Это, в частности, сказалось в том, что в живописи МНР параллельно существуют два основных стиля, воздействующих друг на друга. Один, декоративный, связанный с традиционным искусством, отличается своим орнаментальным характером и условностью композиции, а другой, представляющий собой реалистическое станковое искусство, близок советскому искусству.

В архитектуре перелом носил более решительный характер. В 19 — начале 20 в. в основном продолжало господствовать храмовое и дворцовое зодчество, подражавшее китайским и тибетским образцам. Наибольшим своеобразием отличалась архитектура разборных юртообразных храмов для кочевий, в основе которой лежит тип круглого деревянного каркасного строения с войлочным покрытием. Ярким и типичным образцом храмовой архитектуры дореволюционного периода является храм, принадлежащий к смешанному китайско-тибетскому типу, Мэгжит-Джанрай-Сэг в монастыре Гайдан (1911 — 1913). Монументальное здание с наклонными стенами каменного

прямоугольного основания имеет легкую верхнюю часть с ажурными деревянными галлереями и с крышами, загнутыми по углам. Оно стоит на вершине холма в северо-западной части Улан-Батора.

Превращение бывшей Урги в столицу республики Улан-Батор повлекло за собой ее полную реконструкцию. Создалось совершенно новое ядро города по специально разработанному генеральному плану. Улан-Батор превратился из средневекового восточного города в современную столицу с широкими улицами и просторными площадями и проспектами. В 40 — 50-х гг. были возведены главные здания: Государственный университет, Музыкально-драматический театр. Центральная часть Улан-Батора составила единый архитектурный ансамбль. Большое значение имела связь с опытом советского зодчества 30 — 50-х гг. Однако если в этот период удачное разрешение получают чрезвычайно важные на этом этапе градостроительные задачи, то чисто архитектурные достижения в отдельных зданиях менее значительны: в них заметны недостатки, связанные с архитектурными излишествами. Лишь в строительстве последнего десятилетия эти недостатки преодолеваются, как, например, в новых районах застройки города или в ясных по своим четко конструктивным формам зданиях Центрального универмага и Дворца медицины (конец 50-х — начало 60-х гг). Интересным является применение разнообразных окрасок зданий, в частности желтой и синей, что удачно оживляет облик города. Следует подчеркнуть, что для кочевого в прошлом народа, каким были монголы еще в начале 20 в., городское строительство является делом совершенно новым, получившим, однако, в условиях строительства социализма широкий размах. Помимо быстрого роста столицы Монголии следует упомянуть возникновение ряда новых городов, как, например, Цэцэрлег, Чойбалсан и др.

Пути развития монгольской современной живописи были более сложными. В начале века и в послереволюционный период большое значение имело творчество художника Марзан-Шарава (1866 — 1939). Именно у него отчетливо

видны новые формы искусства, впервые возникшие в рамках старой изобразительной системы. Происходя из семьи бедняков, он учился при одном из столичных монастырей, где уже в конце 19 в. образовал мастерскую, в которой работал совместно с группой художников и учеников, постепенно создав целую школу монгольской живописи. Шарав писал композиции на религиозные темы и сюжеты из жизни своего народа. Сложившийся под влиянием старинной ламаистской миниатюры и отчасти китайской живописи, его стиль несомненно отразил и воздействие проникшего в Монголию западноевропейского искусства. Но главными были неистощимая наблюдательность художника, его смелая фантазия и любовь к жизни, здоровое чувство юмора, переходящего иногда в острую сатиру. Наиболее интересны те его своеобразные картины-панно, в которых он увековечил быт и нравы своей эпохи, переданные во множестве отдельных сценок, подчас не связанных непосредственно между собой, но объединенных своим содержанием в единую композицию. Таковы, например, написанные в начале века две картины-панно «Дойка кобыл» и «Один день монголов» («События одного дня»). Первая из них представляет собой изображение обрядов народного празднества кумыса во всей их последовательности, а вторая показывает обыденную жизнь монголов в ее самых разнообразных аспектах. В рисунках людей и в жанровых сценах при большой этнографической точности костюмов и быта проявляется и яркая народность искусства Шарава, его понимание окружающей жизни, симпатия к простым людям из народа, меткая насмешка над богачами и жадными ламами. Недаром художник еще при жизни снискал прозвище «Шутника» за свою остроумную, смелую сатиру. Шарав был первым монгольским художником, заложившим основы искусства, связанного с современностью.

Марзан-Шарав совершенно естественно оказался активным сторонником революции. Он был создателем монгольского плаката, писал портреты СухЭ. Батора. Шарав несколько раз изображал В. И. Ленина (плакат «Лампочка Ильича», портрет Ленина со священным орнаментом монголов — лотосом-

лянхуа). В плакатах широко развернулось также и сатирическое дарование художника, в них он едко высмеивал феодалов и лам.

Помимо Шарава среди мастеров старшего поколения следует упомянуть Долго-рына Манибадара (р. 1884), систематически изучавшего народное искусство Монголии и много сделавшего для его пропаганды. Он работает в самых разнообразных жанрах, занимается чисто орнаментальным и прикладным искусством, но пишет также портреты, используя традиции национальной живописи.

К крупнейшим художникам, работающим преимущественно в национальной манере, но пытающимся соединить ее с элементами европейского изобразительного искусства, принадлежат Дуламын Дамдинсурэн (р. 1909) и Уржингийн Ядамсурэн (р. 1905). В их лучших работах эти элементы образуют вполне законченный и гармоничный изобразительный язык. В ряде композиций Дамдинсурэна старые схемы ламаистской религиозной живописи используются для принципиально нового сюжета несколько прямолинейно. Такова, например, «Мать Монголии» (или «Материнство», 1958, гуашь), где фигура кормящей матери в центральной части композиции отделена симметричными орнаментальными украшениями от изображения детских сценок на чашечках цветов. Дамдинсурэн пишет также реалистические картины маслом из современной жизни Монголии («Караван», 1954; «Табунщик», 1952). Лучше всего художнику удаются обширные панорамы — картины, показывающие просторные пейзажи Монголии с трудящимися на них людьми, с неисчислимыми табунами и стадами, селениями и городами, видимыми вдали. В подобных работах встречается иногда условная трактовка пространства, заставляющая вспоминать его учителя Шарава («На моей родине», гуашь). Иногда же они выполнены в своеобразной реалистической манере, при сохранении тщательной и любовной выписанности деталей как ближних, так и дальних планов («Наши края», 1962).

В духе декоративной национальной живописи работает и Ядамсурэн, учившийся в Москве. Наибольший интерес представляют его портреты, в которых он удачно соединяет некоторые особенности национальной живописи с тщательной передачей натуры. В лучших своих портретах — «Народный сказитель» (1958), портреты СухЭ. Батора (1945) и Чойбалсана (1955) — он добивается проникновенной характеристики человека.



У. Ядамсурэн. Портрет Сухэ-Батора. 1945 г

илл. 301 а



О. Цэвэгжав. Бой быков. 1954 г

илл. 301 б

Очирын Цэвэгжав (р. 1916) принадлежит к среднему поколению монгольских художников. Лучшее, что им создано, отмечено неудержимым романтическим порывом. В более ранних работах Цэвэгжав изображал эпизоды из революционного прошлого Монголии, однако ярче всего он проявил себя в 50 — 60-х гг. как анималист («Бой быков», 1954, «Бой жеребцов», 1958; «Укрощение коня», 1963). В неистовой ярости почти слившихся животных, в отчаянном сопротивлении укрощаемого дикого коня Цэвэгжав выразительно передает романтику стихийных сил природы, с которыми постоянно сталкивается монгольский крестьянин и которые он должен смело преодолевать.

Одним из крупных современных художников Монголии является получивший образование в Москве Нямосорын Чултэм (р. 1923), успешно работающий в различных жанрах живописи. Он одинаково силен и в портрете и в пейзаже. Среди его лучших портретов такие, как «Портрет художника Манибадара» (1953), отличающийся значительностью и серьезностью характеристики старейшего представителя монгольского искусства, или «Портрет бригадира» (1962), выразительно показывающий суровый и волевой облик старого труженика. В своих пейзажах ^ултэм проявляет себя как чуткий певец красоты родной природы. Наиболее известен его пейзаж «Степь» (1955), в котором ему удалось создать реалистический обобщенный образ родной страны. Изобразив бескрайний степной пейзаж с высоким и бездонным небом, мастер заполнил его немногими, но весьма выразительными деталями: «древними» жителями монгольских степей — верблюдами, несколькими юртами и пылящим вдалеке по дороге автомобилем. Продуманным расположением этих лаконичных «образных элементов» монгольского ландшафта художник сумел в простом пейзаже передать ощущение современности.

Среди монгольских художников, посвятивших свое творчество жанровой живописи, следует упомянуть Гэлэгийна Одона (р. 1925), также учившегося в Москве. В его картине «После работы» (1954) даны точные характеристики различных представителей трудового люда. Психологически выразительно показано их ироническое и полное презрения отношение к сидящему на первом плане лодырю, растерянно грызущему соломинку.

Разнообразие различных развивающихся жанров можно видеть и в современной монгольской скульптуре. Особенно популярна органически смыкающаяся с традиционным народным творчеством резьба по дереву и слоновой кости, мелкая пластика жанрового и сатирического характера. Выделяется полное динамики и экспрессии творчество Нямына Жамба (р. 1910), небольшая статуэтка которого «Укрощение скакуна» (1950, гипс) блестяще передает напряженный

момент, когда смелый всадник преодолевает сопротивление непокорно взметнувшегося коня. Молодая и талантливая женщина-скульптор Дамдингийн Дамдима (р. 1930) успешно работает в области жанровой мелкой пластики, но особенно привлекательны ее романтические по своей трактовке бюсты («Голова девушки», мрамор; «В метель», камень, 1962). Наконец, следует отметить в области монументальной скульптуры суровое и полное патетики творчество Сономына Чоймбола (р. 1907), чей конный памятник СухЭ. Батору (1940-е гг.) возвышается на главной площади Улан-Батора.

Общий обзор современного монгольского изобразительного искусства показывает, что в нем успешно развиваются такие различные жанры, как тематическая картина и портрет в живописи, мелкая пластика и монументальные формы в скульптуре. Процесс развития национальных традиций, особенно в живописи, в целом протекает в органическом единстве с ростом реалистических тенденций. В этом отношении изобразительное искусство Монголии представляет собой ценный опыт решения этой сложной и важнейшей проблемы в искусстве стран Востока на современном этапе.

Искусство Китая

Я. Виноградова

Новое искусство Китая формировалось в исключительно грудных условиях, связанных со всей сложностью исторических путей развития страны. Только в 20 в. в Китае произошел окончательный кризис и крушение феодализма. Отставшая в своем развитии на многие века, косная и нищая страна представляла собой в это время картину самых диких и страшных контрастов, самых уродливых порождений давно отжившей свое время эпохи. Феодальная система пришла в упадок в Китае уже в 17 — 18 вв., что сказалось на всех областях жизни. Экономическая отсталость, все большая и большая оторванность от мира превратили Китай в страну, существующую как бы в силу инерции накопленных веками былых достижений. Изоляция от других государств полностью

лишала Китай возможности как-либо использовать открытия, совершаемые остальным человечеством. В то время как большинство крупных государств стало на путь капиталистического развития, в Китае восстанавливались и консервировались феодальные порядки, которые правящая маньчжурская династия Цин использовала для подавления народа. Господствующей идеологией продолжало оставаться предельно консервативное конфуцианство со своей архаической системой ритуалов и канонов, поддерживающее национализм. Культивировалось строжайшее соблюдение традиций, вплоть до мелочей, проникающих во все области быта, культуры и политики.

В 60 — 70-х гг. 19 в. после «Опиумных войн», закончившихся неравноправными договорами с иностранными державами, а также после Тайнинского восстания — грандиозного крестьянского движения, жестоко подавленного, но потрясшего самые основы феодализма, усилился рост национального самосознания. Вместе с тем увеличилось и давление извне капиталистического мира. Страна превратилась в полуколонию. Все растущее иностранное влияние в хозяйстве и предельно косный феодальный уклад внутри самого Китая обусловили глубокую противовечивость во всех сторонах жизни государства.

В области культуры эти противоречия дошли почти до полного разрыва творчества с реальной действительностью. Цепкость и искусственная консервация феодальных традиций и канонов, борьба старого и еще не сформировавшегося нового мировоззрений характеризуют искусство Китая вплоть до начала 20 в. В то время как во всем мире художественная жизнь находилась в беспрерывном процессе становления, в Китае столетие в эволюции искусства не приносило сколько-нибудь существенных перемен. Большое мастерство, выработанное веками, определяло еще длительное время довольно высокий профессиональный уровень изобразительного искусства. Однако воображение художников настолько было сковано цепями средневекового мировоззрения, что не могло как-либо обновить привычные

формы и образный строй живописи, однообразные в своем бесконечном повторении.

Официально ведущее положение в живописи продолжали занимать привычные жанры пейзажа, цветов и птиц. Но они по большей части выражали уже наиболее консервативные настроения, так как идеалы прошлого были утрачены, а в сложной обстановке жизни страны от художников требовалось более активное включение в окружающую действительность, постановка новых, насущных творческих вопросов. Те жанры, которые давно сформировались в общей системе мирового искусства, — психологический портрет, бытовая и историческая картина — в Китае почти не получили развития. Так называемый жанр «женьу хуа» — «живопись людей», — формально претендующий на роль бытовой живописи, по существу, в 19 в. был весьма далек от жизни, воспроизводя в салонно-архаизирующей манере сцены дворцового быта или сюжеты средневековых романов. Полностью отсутствовало и умение изобразить живой характер, современный облик человека, пластику тела. Скульптура, выродившаяся в 19 в., существовала почти только как ремесленное изображение храмовых фигур буддийских святых, грубо раскрашенных и выполненных по старым стандартным образцам. Более интенсивно развивалась лишь графика — наиболее активный и массовый вид искусства, связанный с актуальными вопросами жизни. Однако в конце 19 — начале 20 в. она только начала приобретать свою самостоятельную специфику.

Прикладное искусство и народные промыслы также находились в известном упадке. Проникновение иностранного капитала и ввоз в Китай заграничных товаров все более и более разоряли кустарей и мелких ремесленников. Вкусы иностранных заказчиков также пагубно влияли на изготовление фарфора и других прикладных изделий, куда проникали грубая экзотика, резкие вычурные формы и краски.

Общий упадок культуры не мог не отразиться и на развитии архитектуры. Средневековая китайская архитектура дворцового и храмового типа с ее легкими одноэтажными

деревянными постройками, живописно расположенными среди парков, несмотря на свою рациональность и красоту, уже не могла соответствовать новым общественным потребностям. В связи с превращением Китая в полуколонию со второй половины 19 в. в крупных городах появились не только отдельные сооружения европейского типа, но и огромные по территории кварталы, не имеющие по своим архитектурным принципам ничего схожего с традициями архитектуры Китая. Такие города, как Шанхай, Нанкин, Тяньцзинь, Гуанчжоу (Кантон) и др., по существу, в течение более ста лет являлись городами для иностранцев и представляли собой чудовищное сочетание средневековой нищеты восточного города с эклектичным, подавляющим человека духом зданий огромных капиталистических фирм, банков и контор, выстроенных разными государствами без малейшего учета планировки и стиля национальных ансамблей. Одновременно с архитектурой космополитической продолжали, однако, возводиться культовые и дворцовые сооружения традиционного плана, многие из которых все более растущей вычурностью, экзотичностью и дробностью красок и декора показывали вырождение средневекового стиля. Императрица Цы Си вместо необходимых стране железных дорог и флота в конце 19 в. вновь отстроила парк «Ихэюань» с многочисленными затейливыми павильонами и грандиозной беседкой в виде каменного корабля, эклектически сочетающей элементы китайского и европейского зодчества. Оба существующих в архитектуре с середины 19 в. до середины 20 в. чуждые друг другу направления были весьма неплодотворными для развития китайского зодчества.

Вместе с тем жизнь предъявляла к искусству новые требования. В истерзанной, нищей и разграбленной иностранными державами стране постепенно зрело народное возмущение, прорывающееся в бесконечных восстаниях. Вся атмосфера жизни была накалена и пронизана духом борьбы за независимость. Колоссальную роль в пробуждении народного сознания сыграла революция 1905 года в России, положившая начало новому этапу истории Китая. «Мировой капитализм и русское движение 1905 года окончательно разбудили Азию.

Сотни миллионов забитого, одичавшего в средневековом застое, населения проснулись к новой жизни и к борьбе за азбучные права человека, за демократию» (*В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 146.*), — писал В. И. Ленин об этом периоде истории Китая. Необходимость революционных преобразований так назрела в Китае, что ее уже невозможно было не ощущать во всем. Поэтому, несмотря на невероятную сложность совершающихся явлений в области культуры, период второй половины 19 — начала 20 в. был не только временем упадка и загнивания доживающего свой век феодального искусства. В эту пору возникло и сложилось порожденное исторической необходимостью творчество ряда выдающихся живописцев, писателей и граверов, ставших выразителями новых общественных идеалов. В конце 19 — начале 20 в. передовые деятели, подобные Лу Синю и Цюй Цю-бо, составляли еще исключение на общем безрадостном фоне. Однако именно они, каждый по-своему, показали в этот кризисный предреволюционный период возможные пути развития искусства и литературы нового типа. В эти годы усилился интерес к прогрессивной русской и западной литературе, были переведены на китайский язык произведения А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Толстого.

Подъем революционного движения, начавшийся в Китае под воздействием первой русской революции, отличался от старокитайских бунтов и восстаний сознательной сплоченностью демократических сил. В 1911 г. в Китае началась революция, свергнувшая маньчжурскую династию и установившая в 1912 г. республику. По своему характеру это была буржуазно-демократическая революция. Она окончилась лишь свержением средневекового монархизма, не поколебав, по существу, ни феодальных устоев страны, ни империалистического господства. Крестьянское движение, равно как и рабочие выступления, не получило еще своего развития. Тем не менее революция 1911 — 1912 гг. имела для страны большое историческое значение, усилив революционную активность и национальное сознание китайского народа. Уничтожение маньчжурского владычества открыло китайскому обществу более широкие возможности

приобщения к мировой культуре, преодоления замкнутости и оторванности от мировых проблем.

Старая феодальная аристократия утратила свою гегемонию и свою исключительную роль законодателя в области искусства, на первый план начала постепенно выходить национальная буржуазия. Это сопровождалось сложными п противоречивыми явлениями в искусстве. Старые китайские методы воспитания в художественных школах путем беспрерывного усвоения средневековых живописных схем и канонов или копирования знаменитых произведений прошлого частично сменились обучением новым европейским методам. Ряд молодых художников был отправлен для обучения за границу. В 1912 г. в Шанхае, этом наиболее космополитическом городе Китая, открылась школа живописи западноевропейского типа, где вся система образования была направлена на отрыв художников от традиций средневекового искусства и освоение ими модернистских западных течений. Одновременно развивалось и другое направление, одним из выразителей которого была школа «гоцуй», культивировавшая в живописи наиболее традиционные черты и не интересовавшаяся актуальными вопросами современности. Оба эти направления в искусстве, несмотря на свою кажущуюся противоположность и враждебность друг другу, по существу, были почти в равной мере далеки от прогрессивных задач своего времени, связанные одно — с феодальным мировоззрением и националистическими тенденциями, другое — с иностранным капиталистическим влиянием.

В это время для определения традиционной манеры китайской живописи стали применять термин «гохуа» (в буквальном переводе — «национальная живопись»), обозначающий своеобразный способ живописи тушью и минеральными красками. Термин «гохуа» означал не только сумму определенных технических приемов, но и весь традиционный метод восприятия и воспроизведения действительности — словом, весь арсенал, которым пользовались живописцы в течение тысячелетий. Само

появление названия «гохуа» свидетельствовало о расколе, происшедшем в единой прежде системе китайской живописи.

Первые и еще весьма робкие демократические тенденции в искусстве Китая конца 19 — начала 20 в. наметились в живописи «гохуа» в жанре «цветы и птицы» и отчасти в пейзаже. Это произошло потому, что в течение многих веков именно природа служила китайским поэтам, мыслителям и живописцам, по существу, единственным средством выражения наиболее значительных чувств и эстетических идеалов, и художники далеко не сразу могли отказаться от привычных форм образного мышления, от наиболее доступных и близких художественных решений.

Такое новаторство имело весьма ограниченный характер, так как не затрагивало никаких острых вопросов современности. Однако эти первые робкие искания имели значение потому, что живописцы искали путей сближения с жизнью. Первыми из живописцев жанра цветов и птиц, сумевших в какой-то мере выйти за пределы того порочного круга, в котором находилось искусство конца 19 — начала 20 в., были Жень Бо-нянь (1840 — 1895), У Чан-ши (1844 — 1927) и Чэнь Ши-цзэн (1876 — 1924). Завоеванием этих художников явилось то, что, оторвавшись от заученных формул, они как бы вновь открыли красоту мира природы. И хотя круг их сюжетов не был нов и они не коснулись важных проблем своего времени, их живопись своей человечностью и красотой сыграла значительную роль. Картины У Чан-ши, изображающие то гроздья спелых плодов, то распустившийся нежный цветок, написаны широкой сильной кистью с таким мастерством и любовью ко всему живому, что, несмотря на свою глубокую традиционность, производят сравнительно со средневековыми свитками более активное, жизнерадостное впечатление. Ни один из этих живописцев не смог, однако, решительно стать на путь новаторства. Они далеко не всегда сохраняли цельность в претворении своих художественных замыслов, создавая подчас эпигонские картины в духе моды своего времени.

Подлинными новаторами в области «гохуа», расширившими действительно горизонты китайской живописи, явились Ци Бай-ши (1860 — 1957) и Сюй Бэй-хун (1895 — 1953), которые, каждый по-своему, сумели, впитав в себя мудрость многих поколении, отказаться от ложной традиционности и взглянуть на мир глазами другой эпохи. Оба эти живописца, как бы перекинувшие мост из одной эры в другую, явились современниками двух разных поколений и двух разных периодов истории Китая. Этим живописцам довелось испытать все многочисленные потрясения, надежды и трагедии, которые выпали на долю китайского народа за сравнительно небольшой промежуток истории: порабощение страны в конце 19 — начале 20 в., многочисленные репрессии, разгромы и подавление революционного движения в мрачные годы реакции после 1927 г., когда правительство Чан Кай-ши жестоко расправилось с передовой интеллигенцией, а каждая свободная мысль, каждое живое слово подвергались гонениям, а также японскую интервенцию 1937 — 1945 гг. В эти десятилетия, когда настроение безнадежности и подавленности владело многими представителями китайской интеллигенции, творчество Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хуна, утверждавшее собой веру в жизнь, веру в человека, чуждое пессимизма, сыграло для передовых слоев китайского общества значительную роль. Несмотря на то, что Ци Бай-ши всю свою жизнь посвятил изображению пейзажей, цветов и птиц, орудий крестьянского труда или плодов земли, а его творческий метод претерпел на протяжении его почти столетней жизни довольно мало изменений, он явился своего рода первооткрывателем, сумевшим заново показать человечеству красоту и светлую радость жизни через мир, казалось бы, будничных и ничем не примечательных предметов. Ци Бай-ши занял почетное место в современном искусстве и как прекрасный живописец и широтой и демократичностью своих идеалов. В отличие от творчества предшественников его произведения предназначались уже не для избранных, а были обращены к широкому кругу людей. Потребовалась сила индивидуального дарования самого художника, чтобы преобразить и по-новому осмыслить веками установившиеся схемы, использовав то подлинно ценное, что

было достигнуто в китайской культуре прошлого, сделать свое национальное искусство достоянием общечеловеческим.

Сын крестьянина, проживший долгую жизнь в деревне, познавший радости и горе крестьянского труда, Ци Бай-ши решительно отличался от эстетствующих Эпигонов своего времени. Он сумел рассказать о поэтической прелести жизни, проявляющейся и в нагретой солнцем виноградной лозе, и в благоухающей свежести только что распустившегося полевого цветка, и в суетливых головастиках, и в простых деревенских вилах, приставленных хозяином к стене, и в каждой частице природы, на которую падает проницательный взгляд человека труда, познавшего истинную ценность земного бытия. Каждое маленькое изображение служило ему поводом для больших и важных обобщений. Живопись Ци Бай-ши глубоко человечна, несмотря на то, что в ней почти не встречается изображения человека, а вся она посвящена природе. В этом заключалась и сила и слабость искусства Ци Бай-ши, сумевшего в пределах лишь одного жанра выйти за границы узконационального мировоззрения. Однако и в пределах этого одного жанра он находил все новые решения, всегда избегая монотонности. Метод живописца оригинален и неповторим. Часто беспрерывно изображая один и тот же предмет, будь то лопнувший плод спелого граната на ветке или бабочка, опалившая крылья на огне грубого деревенского светильника, он находит для каждого объекта новый образ, по-новому одухотворяет его, словно показывая одну и ту же вещь, увиденную глазами разных людей. Простота и сила выразительности его образов таковы, что зритель часто ощущает себя почти творцом, посвященным в тайну создания произведения, так как художник своими беглыми, будто случайными зарисовками вызывает мысли и образы, хранящиеся в памяти человека.



Ци Бай-ши. Воробей на ветке. Альбомный лист. Бумага, цветная тушь

илл. 302 а



Ци Бай-ши. Крабы и карпы. Свиток на бумаге. Цветная тушь. 1952 г. Прага, Национальная галлерея

илл. 302 б

Однако именно в этой видимой простоте таится и большая сложность, отчасти связанная с ассоциативным мышлением, существующим в китайской живописи с незапамятных времен. Ци Бай-ши всегда выделяет скрытый смысл явления, показывая, например, не столько сам плод, сколько его глянцевитую сочность, подчеркивая ее еще более шероховатой мягкостью листьев, не столько сам цветок, сколько прозрачную свежесть его лепестков, не столько грубый деревенский кувшин, оплетенный соломой, сколько заботливую ласку крестьянских рук> поставивших в него яркий букет цветов. В каждую, даже небольшую сценку живописец вкладывал свои воспоминания о деревенской жизни и плодах земли, взращенных человеком с терпеливой любовью. Глубокий поэтический смысл, вложенный им в каждое явление, словно расширял рамки показанного им мира, заставлял соавтора-зрителя дополнять лаконичную сцену своим воображением. Такое отношение к природе и метод подачи видимой действительности существовали уже задолго до Ци Бай-ши, однако ассоциации, навеваемые его картинами, проще и более непосредственно соединены с конкретными ощущениями человека, чем в средневековом искусстве. Декоративные надписи, сопровождающие многие произведения Ци Бай-ши, полны юмора и заботы о людях.

Произведения Ци Бай-ши всегда захватывают остротой и виртуозной смелостью своих решений. Он находил ту неуловимую грань, которая отделяет мир искусства, мир поэтической мечты от сухой прозы жизни. Зритель прекрасно понимает, что расплывшиеся «кляксы» черной туши на белом листе бумаги далеко не буквальное изображение заросшего лотосами пруда, однако при взгляде на картину Ци Бай-ши в его воображении встает образ заросшего широкими мягкими листьями пространства тихой сонной воды. Иногда только нюансами черной туши передает он яркую свежесть распустившегося цветка. Декоративные возможности манеры «гохуа», где белый лист бумаги всегда играет особую, активную роль, Ци Бай-ши использует каждый раз с

удивительной новизной и смелостью. Отбрасывая все лишнее, он пишет на белоснежном листе прозрачной серебристой тушью сома, упругое движение которого дает понять, что он уходит в глубь водной толщи. И зритель верит в это пространство воды, хотя перед ним всего лишь лист бумаги и несколько штрихов туши. Эта бесконечность фантазии мастера как бы заставляет зрителя взглянуть на мир новыми глазами. Ци Бай-ши принадлежит удивительно тонкое высказывание по поводу соблюдения в живописи постоянной дистанции между внешним правдоподобием и подлинной внутренней правдой. «В живописи секрет мастерства находится на грани сходства и несходства. Излишнее сходство вульгарно, несходство — обман». Этими словами он как бы определял свое понимание художественной правды в искусстве.

Однако пути, проложенные живописью Ци Бай-ши, далеко не полностью разрешили проблему включения китайского искусства в русло современной жизни. Необходимо было воплощение новых социальных тем и жизненно важных проблем не путем намеков и ассоциаций, а путем непосредственного включения человека в сферу искусства. Ци Бай-ши как бы затронул одну из струн, коснулся одной проблемы — утверждения личности человека через мир природы. Другие современные ему живописцы «гохуа» далеко не всегда умели так органично справиться с этой задачей. Современник Ци Бай-ши Хуан Бинь-хун (1864 — 1955) в своих пейзажах был безусловно архаичнее, чем Ци Бай-ши, поскольку его искания касались только изменения некоторых формальных живописных традиций, а не содержания творчества.

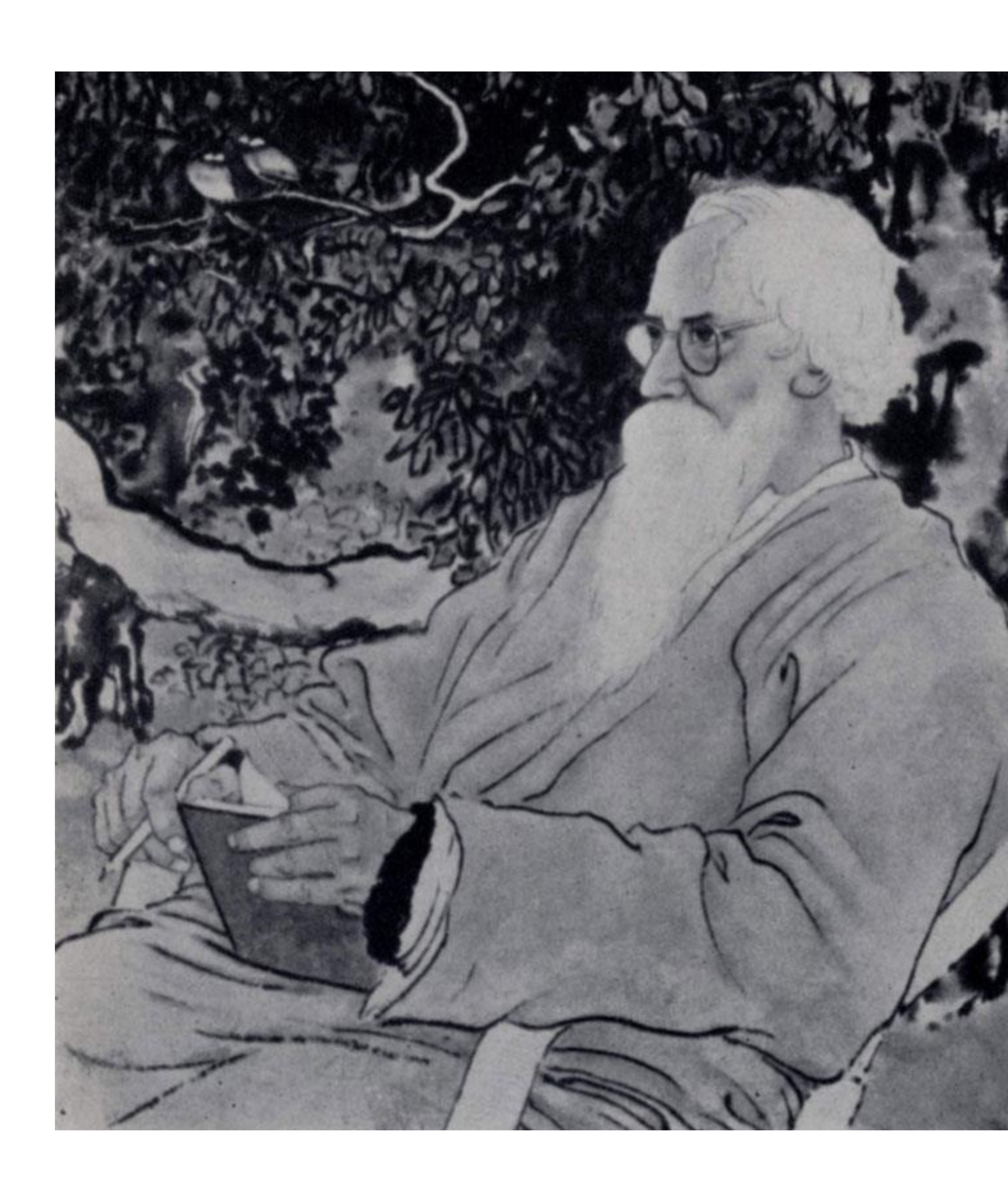
Вместе с тем многие художники последующего поколения, такие, как Пань Тянь-шоу (1897 — 1965) и Ван ГЭ. и (р. 1898), успешно продолжили поиски Ци Бай-ши в создании новых образов мира природы. Оба талантливых живописца по-своему стремились освоить новые пути решения старых тем. Написанные сильной и сочной кистью голубовато-черные мощные сосны в картинах Пань Тянь-шоу в сочетании с матово-белым фоном бумажного свитка, большая простота и

лаконизм его образов придают его пейзажам особую ясность и свежесть. Однако круг исканий и этих живописцев для своего времени был слишком ограничен.

Крупнейшие деятели китайской культуры Лу Синь и Цюй Цю-бо вместе с другими передовыми людьми Китая стремились вывести культуру своей страны из той ограниченной сферы, в которой она пребывала уже несколько столетий, на более широкий путь, покончить с ее национальной замкнутостью и познакомить художников, писателей и весь народ с лучшими достижениями мирового и особенно советского искусства. В среде живописцев за разрешение этих же проблем горячо взялся молодой художник Сюй Бэй-хун. В отличие от своих предшественников он оказал влияние уже не только на развитие какого-либо одного жанра, но и на судьбы китайского искусства в целом. Сюй Бэй-хун был одним из передовых деятелей Китая, боровшихся за то, чтобы внедрить в национальную культуру все лучшее, что было создано в мировом искусстве. Убежденный последователь реалистического направления, Сюй Бэй-хун, прожив восемь лет в Париже, куда он был отправлен для обучения, никогда не увлекался модными модернистскими течениями, а с жадным вниманием изучал искусство античной Греции и классическое наследие мастеров мирового искусства. Пластическая красота человеческого тела, психологизм в портрете стали предметом его внимательного художественного исследования. Вернувшись на родину в 1927 г., Сюй Бэй-хун посвятил многие годы преподаванию в университетах и художественных высших школах. Одним из первых он познакомил молодых живописцев Китая с приемами и методами живописи маслом и научил их писать непосредственно с натуры. Сюй Бэй-хун затратил множество энергии, чтобы повернуть искусство Китая с пути мертвого копирования образцов прошлого на путь изучения реальной действительности, живой, актуальной проблематики искусств. Вместе с тем художник понимал необходимость сохранить и то подлинно ценное, что было достигнуто китайской культурой прошлого. Его новаторские искания последовательно шли по линии использования опыта мирового реалистического искусства для обновления

живописи «гохуа», которую он сам изучил в совершенстве. Однако картины Сюй Бэй-хуна значительны не только тем, что он обогатил привычные образы и темы введением светотени, линейной перспективы и объемной лепки лица. Его творчество раскрыло новые возможности обращения китайской живописи к жизни. Сюй Бэй-хун сам работал в различных жанрах и как пейзажист и как мастер больших исторических композиций. Ему принадлежат и многочисленные портреты рабочих, крестьян, деятелей культуры Китая и других стран. Обращение к человеку, то важное, что определяло характер его современника, больше всего занимало художника. Сюй Бэй-хун стремился соединить в своих портретах красоту и выразительность линейного штриха, свойственные «гохуа», с глубиной и значительностью образов реалистических портретов. Однако его попытка создать это соединение столкнулась с такими противоречиями, идущими от образной системы средневековых канонов, что в своих портретах он постепенно начал все более широко применять методы европейской портретной живописи.

Портреты Сюй Бэй-хуна всегда исполнены любви и уважения к людям, в которых художник старался передать человеческое достоинство, активную внутреннюю жизнь. В портрете Рабиндраната Тагора (1942; Пекин, музей Сюй Бэй-хуна), уже зрелом произведении мастера, Сюй Бэй-хун показал глубокую творческую сосредоточенность погруженного в размышления поэта. Сочетание объемной лепки лица и рук со штриховой линейной трактовкой одежды и употребление цветной туши придают этому произведению, написанному светлыми, но яркими красками, известную долю декоративности, свойственной «гохуа». Однако значение этой картины было в том, что в ней утверждались новая эстетическая ценность человека, его деятельность, его разум. Вместе с другими портретами Сюй Бэй-хуна она как бы открывала новые пути другим китайским живописцам.



Сюи Бэй-хун. Портрет Рабиндраната Тагора. Бумага, акварель, цветная тушь. 1942 г. Пекин, музей Сюй Бэй-хуна

илл. 304 б

В творчестве Сюй Бэй-хуна, как и в живописи китайских художников прошлого, важное место занимал также образ природы. Однако и в этом жанре, сохранив чувство величавой красоты, он стремился порвать в то же время со средневековым миропониманием, его созерцательной пассивностью. В ряде картин он удачно соединял разные принципы показа пространства, перспективы, стараясь добиться новых эмоциональных решений. Жизнеутверждающий и героический пафос его пейзажей, написанных, в отличие от образцов средневековья, уже непосредственно с натуры, придает им иной по сравнению с прошлым характер. Показательны в этом смысле картины «Весенний дождь на реке Лицзян» (1937) и «В горах Эмэйшань» (1940-е гг.), в которых заметно ощущается соединение традиционного и нового принципов показа природы. Привычная форма свитка еще более подчеркивает новизну решения картины «Весенний дождь на реке Лицзян», написанной совсем в ином, чем прежде, эмоциональном ключе. Высокие причудливые горы, окутанные влагой тумана, казалось бы, тесно связаны с традицией, однако они служат фоном по-европейски решенному речному пейзажу. Размывами монохромной туши переданы не только серебристый туман и дальние горы, но и объемность форм видимых предметов и их отражение в мутной от дождя воде — прием, ранее не применявшийся.



Сюй Бэй-хун. Весенний дождь на реке Лицзян. Свиток на бумаге. Тушь. 1937 г

илл. 304 а

Не все пейзажи Сюй Бэй-хуна одинаково цельны. Новизна его исканий и одновременно боязнь разрушить окончательно тот образный строй, который составлял специфику пейзажной живописи Китая, приводили его подчас к компромиссным художественным решениям.

За рубежом в 30-е гг. Сюй Бэй-хун стал известен главным образом как анималист, внимательный и глубокий наблюдатель мира животных. Эта область привлекала

художника, как и многих других живописцев Китая. Однако и в этом традиционном жанре он сумел найти новые пути для выражения близких современным ему людям чувств. Изображая табун диких, неистово несущихся коней или стаю шумных птиц на весеннем дереве, он стремился передать зрителю свое активное и жизнерадостное чувство.



Сюй Бэй-хун. Лошади. Бумага, тушь. 1953 г

илл. 303 б

И здесь заметны все те же поиски пластической грации движений, которые присущи всем его жанрам.

Искренний друг Советского Союза, Сюй Бэй-хун пропагандировал идеи и методы советского искусства в среде художников. Личность Сюй Бэй-хуна была особенно привлекательна своей убежденной и страстной жаждой нового. Он оказывал постоянную помощь молодым талантливым художникам, которые в 30-е годы, непризнанные и гонимые, боролись за новое слово в искусстве.

Творчество Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хуна раскрыло новые возможности обращения китайской живописи к жизни. Каждый из них по-своему шел по пути новаторства. Сюй Бэй-хун хотя и менее цельно, чем Ци Бай-ши, но более разносторонне сумел выполнить поставленные жизнью задачи.

Третьим крупным живописцем-реалистом, начавшим свою деятельность в 20-х гг., был ученик Сюй Бэй-хуна — Цзян Чжао-хэ. Далеко не обычная творческая индивидуальность этого мастера прежде всего проявилась в выборе им жанра живописи. Цзян Чжао-хэ обратился к изображению человека — самого трудного и самого актуального объекта искусства. Горячая любовь к людям, глубокая взволнованность и возвышенная сила чувств, простота и смелая новизна его художественного почерка поставили его фигуру в разряд исключительных для Китая явлений. В годы самой тяжелой реакции он стремился в своих картинах показать образ своего современника, утвердить красоту и ценность человеческой личности. Он явился как бы обличителем своего времени, раскрывшим его глубокие язвы и трагедии. Герои произведения этого мастера — простые люди, его соотечественники, с чувствами и мыслями которых художник связал решение больших общечеловеческих вопросов. Характерно, что, очень рано начав писать в традиционной манере, Цзян Чжао-хэ скоро отступил от подражательства прошлому и самостоятельно стал искать новых выразительных средств. Родившись в 1901 г. в бедной семье из провинции

Сычуань, художник шестнадцати лет вынужден был уехать на заработки в Шанхай. Жизнь людей в огромном и жутком своим равнодушием космополитическом городе предстала перед ним во всей своей обнаженной и грубой нищете. В 1927 г. Цзян Чжао-хэ выставил в Шанхае свою первую обличительную картину «Семья рикши», где на фоне огромных европейских зданий он изобразил семью бедняка, расположившуюся, не имея крова над головой, под открытым небом. Эта картина привлекла внимание Сюй Бэй-хуна, почувствовавшего значительность дарования молодого мастера. С этих пор начинается творческая биография Цзян Чжао-хэ, последовательно раскрывающего в своих произведениях социальные драмы Эпохи. Мальчики-нищие, в изнеможении бредущие по городу, с лицами, полными отчаяния; обезумевшая от горя мать, склонившаяся над трупом убитой при бомбежке на улице девочки; мальчик-разносчик, таскающий под палящими лучами солнца тяжелые кувшины с горячим чаем, — все это не просто зарисовки наблюдателя. В этих маленьких сценах раскрывались художником такая глубокая правда жизни, такое разнообразие сложных человеческих чувств, которых не сумел до этого выразить ни один из китайских художников. Цзян Чжао-хэ, отойдя во многом от образного строя старого искусства, старался в то же время использовать графическую остроту и простоту традиционных приемов, выработав свой совершенно новый художественный стиль, позволивший ему окончательно выйти за границы средневековой эстетики.

Самой значительной картиной Цзян Чжао-хэ явился написанный во время японской интервенции в 1943 г. грандиозный свиток (около тридцати метров в длину), развертывающийся по горизонтали. Названная «Беженцы», эта картина по силе выраженных в ней эмоций не только лучшее, что было до сих пор сделано самим мастером, — она явилась произведением исторического значения. Беспощадная правдивость и сконцентрированная сила чувства, высокий общечеловеческий смысл поставили ее в ряд значительных произведений современного прогрессивного искусства мира. Грандиозные, ранее не встречавшиеся в искусстве Китая

масштабы произведения словно взяты в соответствии с размерами самого бедствия. Герой картины — страдающий народ, чувства которого как бы обострились с особой полнотой.



Цзяо Чжао-хэ. Беженцы. Фрагмент свитка. Бумага, тушь. 1943 г. Пекин

илл. 306 а



Цзян Чжао-хэ. Беженцы. Фрагмент свитка

илл. 307 а

Огромный горизонтальный свиток разбит на ряд отдельных драматических сцен, однако он настолько един по настроению и настолько продуман композиционно, что воспринимается как симфония человеческих чувств. Границ его словно не существует; неясно, откуда начинается трагическое шествие и где ему конец. Изгнанные войной, бесконечной вереницей

бредут, поддерживая друг друга, люди и умирают тут же на дороге, не имея пристаница, лишенные всего. Страшные в своей простоте и правдивости, раскрываются перед зрителем трагические судьбы разных людей — гибель детей, ужасы бомбардировки, бессилие стариков. Однако несчастья не лишают их человеческого облика — трагедия как бы выявляет в людях душевное благородство, величие и самоотверженность. Люди помогают друг другу, делятся последними крохами еды.

В этом произведении особенно ярко выступают черты новаторства, свойственные всему творчеству мастера. В отличие от прошлого духовный мир людей раскрыт через них самих, через их лица, через их взаимодействие. Психологизм образов Цзян Чжао-хэ достиг небывалой для Китая силы. Используя традиционные приемы острой графической линии и монохромной живописи тушью, позволяющие отбросить все лишнее и сосредоточить внимание зрителя на самом главном, Цзян Чжао-хэ достигает как бы очишенности образов от всего мелкого и случайного. В то же время мастер органически соединил старые приемы с применением светотеневой лепки лица, объемной трактовкой тел и новым более свободным расположением фигур в пространстве. Картина имела такой глубокий политический смысл и произвела такое ошеломляющее впечатление на зрителей, что по прошествии одного дня была снята японскими властями.

Цзян Чжао-хэ явился своего рода уникальной фигурой в живописи Китая 30 — 40-х гг. Оставаясь национальным художником, он показал с еще большей убедительностью, чем Сюй Бэй-хун, богатство новых решений и путей развития живописи, возможности ее включения в общую и волнующую всех людей проблематику мирового искусства. Художнику удалось острее всех своих соотечественников передать в искусстве идеи протеста против войны, против насилия над человеком и его чувствами.

Таким образом, живопись Китая за годы, последовавшие после революции 1911 г. и Октябрьской социалистической

революции в России, вызвавшей в Китае огромный подъем демократических сил, а также в последующие годы национально-освободительной войны против Японии и третьей гражданской войны 1945 — 1949 гг. обогатилась многими достижениями. Однако в целом предшествующие длительные годы застоя до известной степени замедляли общий ход становления новой китайской живописи. Годы войн и беспрерывные потрясения, испытанные слабой и разоренной страной, также не способствовали интенсивному развитию станковой и монументальной живописи. Гораздо быстрее откликалась на события графика. Гравюра, вернее ксилография, имевшая как и живопись, весьма давние традиции в китайском искусстве, получила новые возможности для своего развития еще в середине 19 в. вместе с нарастанием демократических идей в стране. В годы Тайнинского восстания и национально-освободительных войн этот дешевый и массовый вид искусства уже использовался в агитационных целях. Эги гравюры, еще весьма условные, были тесно связаны с традиционным обликом старых ксилографии и имели подробно-описательный характер ремесленных лубков. Новая гравюра появилась в Китае в 20-х гг. вместе с нарастанием революционных сил под влиянием идей Великой Октябрьской социалистической революции. К этому времени относится появление революционной карикатуры, первых политических плакатов, иллюстрированных газет, получивших распространение в воинских частях. Эти также еще художественно весьма незрелые произведения имели, однако, в те годы большое значение для передачи народу опыта революционной борьбы, так как, по существу, в те годы это был единственный вид искусства, который обращался непосредственно к народу и был ему доступен. Первым, кто понял, что гравюра может явиться величайшим средством просвещения и сплочения масс, был Лу Синь, который видел в ней способ вывести искусство из того тупика, в котором оно находилось. Лу Синь взял на себя в конце 20-х — начале 30-х гг. роль руководителя и воспитателя молодых художников. По его инициативе было возрождено и поставлено на широкую дорогу мастерство художников-граверов, которых он познакомил с

русским искусством, советской графикой и достижениями революционной гравюры других стран. По существу, впервые китайцы, оторванные от мира и замкнутые в своей изоляции, увидели в зарубежных художниках своих собратьев, живущих теми же, что и они, идеями, мыслями и чувствами. Лу Синь на собственные средства издавал в Китае альбомы репродукций и сборники советских гравюр, содержащие работы Н. II. Ппскарева, А. Д. Гончарова, А. И. Кравченко, В. А. Фаворского и других, организовал несколько выставок и написал ряд статей, призывающих молодых художников учиться у Советского Союза, перенимать опыт его глубоко правдивого искусства. Молодые граверы были так активны, их деятельность настолько неразрывно срослась с революционной борьбой, а увлечение советским искусством достигло таких больших размеров, что реакционные гоминьдановские власти арестовывали людей за одну принадлежность к обществу граверов. Тем не менее, несмотря на жестокие преследования в начале 30-х гг., в разных городах возникли многие организации — такие, как «Лига левых художников» в Шанхае, общество «Современная гравюра» в Гуанчжоу и др. Эти художественные центры распространения гравюр время от времени перемещались; одни из них угасали, другие возникали на новых местах в связи с постоянными преследованиями. Притягательная сила движения граверов была так велика, потребность в новом, актуальном искусстве стала столь острой, что многие живописцы бросали свою деятельность и брались за резец.

20 — 30-е гг. нашего века были годами, когда искусство живописи и графики в Китае, как никогда, резко разошлось в своих направлениях и путях развития. Если в живописи большинство художников находилось еще в плену средневековых традиций, граверы Китая в начале 30-х годов начали уже нащупывать пути, пролагаемые сквозь дебри новых и незнакомых дотоле образов и чувств и непригодного для ее боевого, активного духа арсенала прошлого. Молодые художники, связывавшие наследие феодального искусства со всем отжившим и реакционным в жизни Китая, обратились к прогрессивному художественному опыту других стран. В те

годы многие мастера считали все темы, кроме революционной, недостойными изображения. Разные манеры и стили, отсутствие единого направления характеризуют китайскую гравюру этого периода ученичества. Часто пафос революции в гравюрах молодых художников передавался путем грубого упрощения форм, повышенной экспрессии. Подчас формалистические методы казались молодым художникам наиболее отвечающими суровому пафосу революционных и освободительных боев. Порой в гравюре этого времени звучали пессимистические настроения, изображение ужаса и отчаяния.



Ли Хуа. Беженцы. Гравюра на дереве. 1935 — 1936 гг

илл. 306 б

Основные изменения в китайской графике намечаются в конце 30 — 40-х гг. — времени войны с японской интервенцией и патриотического сплочения всего народа. Многие художники в это время уже начали отходить от подражательства. В освобожденных районах возникли художественные центры, основным из которых был Яньань, где в апреле 1938 г. в лёссовых пещерах была создана Академия искусств имени Лу Синя. Студенты этой Академии не только учились, но и работали вместе с крестьянами в освобожденных районах, вели партизанскую войну в занятых областях. Темы гравюр стали более широко отражать жизнь народа. Такие мастера, как Ли Хуа, Ма Да, Хуан Янь, Ли Цюнь, Гу Юань, Янь Хань и другие, сформировались именно в этот период. Их работы конца 30-х гг. являлись как бы хроникальными документами тех лет, остро и лаконично рисующими жизнь Китая. В это время гравюра широко распространилась по всей стране, тесно сближаясь с плакатом, призывая людей на борьбу за освобождение родины. Огромное влияние на китайских мастеров в это время оказывают работы советских мастеров, что помогло художникам стать на путь реалистического изображения действительности. Вместе с тем художники постепенно начинают обращаться и к своему национальному наследию. Еще Лу Синь обращал внимание граверов на то, что широким народным Массам непонятна гравюра, полностью лишенная национальной специфики, тех привычных образных форм, которыми продолжал жить и мыслить народ.



Гу Юань. Умирают от голода. Из серии «Прошлое и настоящее китайского крестьянина». Гравюра на дереве. 1942 г

илл. 307 б

Новые поиски выразительных средств стали особенно заметны в 40-х гг. Циклы лаконичных и суровых гравюр из

жизни страдающего и борющегося народа создал молодой гравер Гу Юань (р. 1919). Гравюры «Умирают от голода», «Продажа дочери в рабство» из серии «Прошлое и настоящее китайского крестьянина» (1942) соединяют остроту и лаконизм традиционной манеры с принципиально новой выразительностью чувств. Три высохших дерева, выжженный песок пустынной и мрачной местности и силуэт обессиленной женщины, склонившейся над истощенным ребенком, кружащий над ними ворон передают в небольшой гравюре с необычайной простотой и силой трагедию ни в чем не повинных людей. Выразительны и его гравюры «Может быть, в родных местах еще спокойно» (1949), «Засуха» (1944), где обостренные чувства и образы людей передаются сжато и сконцептрированно на небольших листах бумаги по большей части однотонной тушью. Гравюры Ли Хуа этого периода чрезвычайно экспрессивны, порой слишком резки, словно доведенный до отчаяния молодой мастер стремился в таких произведениях, как «Погоня за светом» (1944), «Набор в солдаты» (1947), «Пахота» (1947) и др., передать вопль душевной муки за свои народ, терзаемый бедами. В конце 40-х гг. создается много гравюр, посвященных историческим событиям освобождения страны. Одной из лучших в этом цикле была гравюра Гу Юаня «Живой мост», изображающая скупо и без ложного пафоса героический подвиг бойцов, продержавших на своих плечах в ледяной воде мост из бревен, по которому переправились бойцы Народной армии. В этой гравюре, построенной на контрастном соотношении выразительных черных силуэтов бегущих людей и красного фона озаренного вспышками неба и стальной ледяной воды, мастеру удалось передать динамику боя и напряженность момента, исполненного глубокого драматизма.

Многие художники, в том числе Ли Цюнь и Гу Юань, обратились в то же время к традициям декоративного народного лубка, пользовавшегося издавна любовью крестьян. Этот новый лубок бесхитростно и ярко, исходя из установленных традицией декоративных и образных приемов, рассказывал крестьянам освобожденных районов обо всех событиях в стране, заменяя неграмотному населению газету и

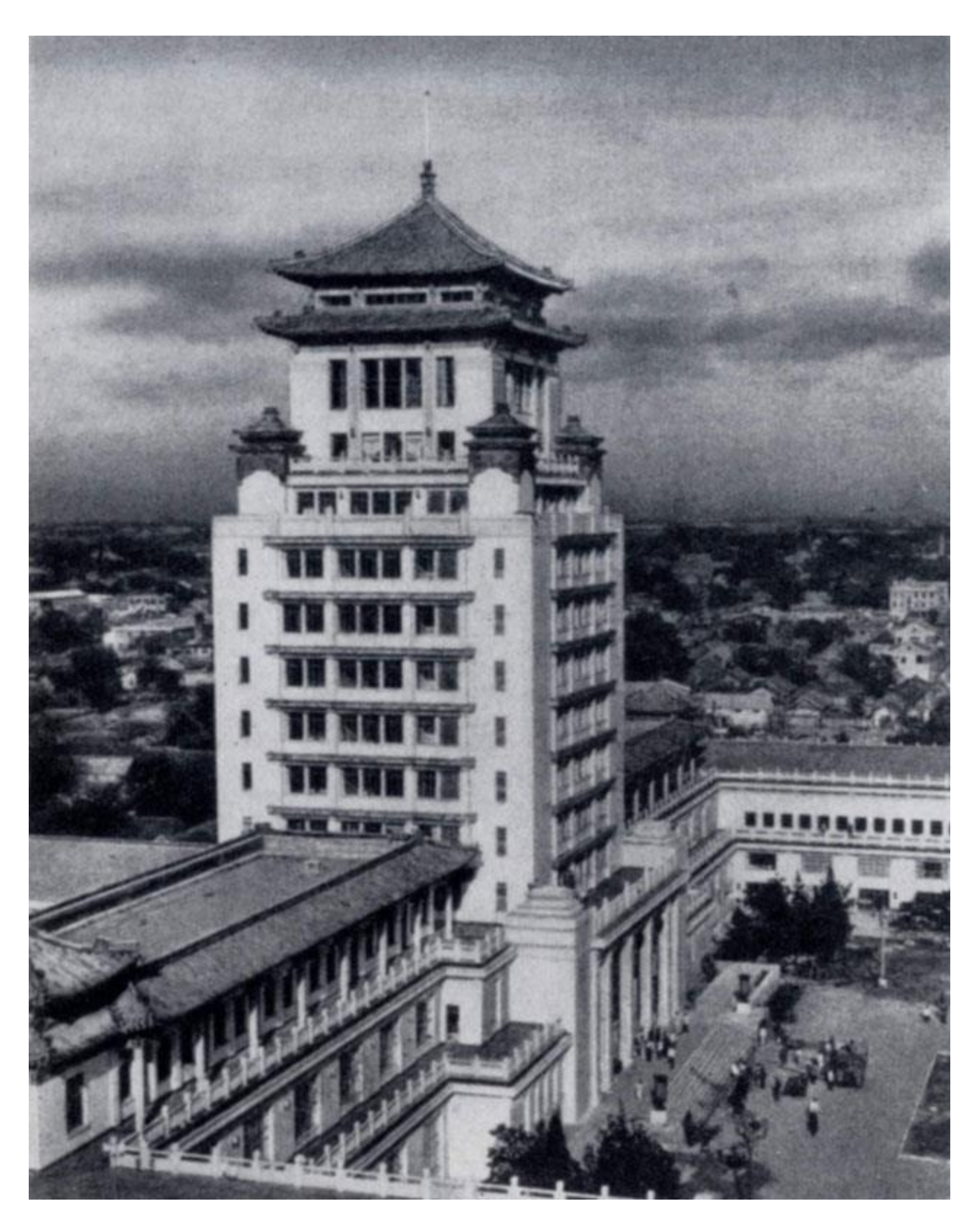
своей нарядностью и занимательностью привлекая широкое внимание.

Можно сказать, что период 40-х гг. в развитии китайской гравюры был одним из самых плодотворных, так как выражал в сконцентрированном виде все самые острые и возвышенные чувства страдающего и борющегося народа. Произведения Этого времени дышали глубокой искренностью и взволнованностью чувств, надеждами на будущее, горечью поражений и радостями достигнутых побед. Гравюра 30__40-х гг. по своему общественному звучанию заняла важное место в истории китайского искусства и в борьбе народа за независимость.

Китайское искусство после образования Китайской Народной Республики встало на путь неизбежного решения множества новых задач. 1949 год явился как бы рубежом, отделившим прошлые тысячелетия истории китайской культуры от этапа ее включения в жизнь современного мира. Несмотря на сложившиеся в известной мере за годы революционных боев новые качества искусства, в стране, истощенной длительными войнами и только что завоевавшей независимость, многие проблемы оказались далеко не решенными. В частности, совершенно новыми задачами первоочередной важности оказались вопросы градостроительства и рождение нового стиля зодчества, особенно осложненные необходимостью органического включения в ансамбли старых городов архитектуры нового типа.

Старинные города, подобные Пекину, Лояну и Сиани, претерпевшие лишь незначительные иностранные влияния, имели с древнейших времен не только прочно установленную традицией четкую планировку с пересекающими город из конца в конец магистралями, но и грандиозные расположенные в центре и по окраинам города дворцовые и храмовые комплексы, включенные в колоссальные пространства парков с озерами и насыпными холмами. Эти сооружения за годы войн были разрушены, разграблены и

опустошены, парки превращены в свалки,- озера в зловонные болота, а бесчисленная сеть чрезвычайно узких переулков «хутун», расположенных по сторонам от главных магистралей, находилась в угрожающих для санитарного состояния города условиях.



Дворец культуры национальностей в Пекине. 1950-е гг

илл. 310 а

Таким образом, новое интенсивное строительство по благоустройству города началось сразу по двум линиям — реставрации и переоборудования императорских ансамблей в общественные музеи и парки и строительства новых жилых и общественных зданий. ЗаДачи строительства каменных многоэтажных зданий жилого и общественного назначения взамен одноэтажных сооружений усадебного типа, составляющих основной массив кварталов старых городов, поставили в первые же годы после образования КНР проблему использования в архитектуре национального наследия. Однако ни жилой китайский одноэтажный дом, замкнутый в пределах двора, ни архитектура дворцового типа, состоящая из комплекса отдельных помещений, не соответствовали потребностям сегодняшнего дня. В начале 50-х гг. были созданы такие сооружения, как гостиница «Пекин», гостиница «Дружба» и ряд других зданий, где зодчие пытались осуществить связь новой архитектуры с ансамблем старого города путем сооружения характерных черепичных крыш с загнутыми углами. В этом сказалась ложно понятая идея сохранения, вопреки задачам жизни, национальных особенностей прошлого. Для того чтобы тяжесть кровли не была чрезмерной и пропорции здания не были бы нарушены, строители делали подчас не одну, а несколько крыш, расположенных на плоской террасе, что производило впечатление механического искусственного соединения традиционного павильона с коробкой современного каменного дома. Черепичная крыша, перекрывавшая здание целиком, оказалась и слишком тяжелой и экономически невыгодной, так как требовала чрезвычайно больших затрат. Поэтому архитекторы в конце 50-х гг. в коммунальном строительстве стали склоняться к значительно большим отступлениям от традиций. С конца 50-х гг. шире используется принцип застройки микрорайонами. Выстроено большое количество общественных типовых зданий, школ, больниц и т. д. Вместе с тем архитектура Пекина, получившая развитие после 1949 г., представляет интерес не столько отдельными сооружениями, сколько ансамблевыми решениями в связи с идеей сохранения

и развития единого эстетического облика города. Сразу после образования КНР была проведена реставрация и перестройка старинных садово-парковых массивов, составляющих эстетическую основу города. Изменения были проведены таким образом, чтобы при новых общественных функциях не было нарушено свойственное лучшим образцам садово-паркового искусства прошлого поэтическое выявление особенностей природы. При сохранении в целом их старого облика благодаря проложенным широким магистралям, рассчитанным на множество народа, новым набережным и широким лестницам эти огромные садовые массивы, включенные в город, теснее, чем прежде, связали древние кварталы с современными. Стремление к взаимосвязи старого и нового города проявилось и в реконструкции центральной площади Пекина Тяньаньмынь, заново застроенной в 1957 — 1960гг., значительно расширенной и облицованной светлым камнем. Площадь с памятником павшим бойцам посредине является в настоящее время основным ядром города, куда сходятся все главные магистрали. Огромный комплекс бывшего императорского дворца, а теперь музея Гугун завершает ее с одной стороны. По бокам друг против друга расположены новые здания Исторического музея и Дома Всекитайского собрания народных представителей. Однако при решении этого ансамбля сказалась в известной мере тяга к помпезности, парадности и гигантомании, которая привела к тому, что чрезмерная грандиозность пространства площади лишила ее человеческих масштабов, а старинное здание дворца потонуло в этом пространстве и выглядит ничтожным. Кроме того, здания, обрамляющие площадь с двух других сторон, не гармонируют с архитектурой древнего дворца. Таким образом, идея планировки новых городов за последние годы оказалась в Китае далеко не всегда органически решенной. Национальные традиции нашли свое более органическое воплощение в декоративном оформлении зданий, применении полихромии, а также в интерьерах современных общественных зданий, состоящих из простых и мало заполненных внутренних пространств, украшенных несколькими предметами прикладного искусства, — например,

несколькими вазами или деревьями в разнообразных керамических сосудах.



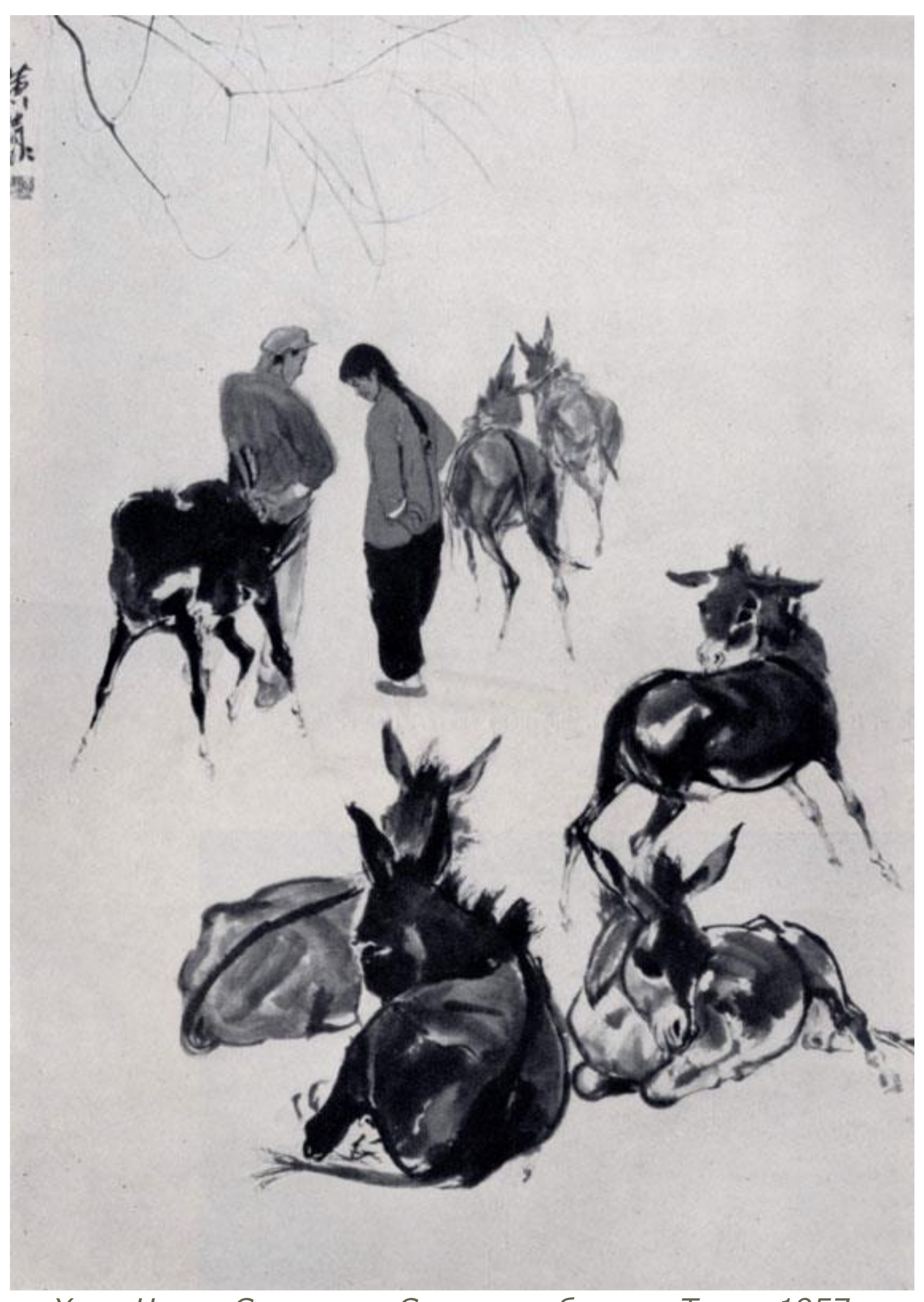
Исторический музей в Пекине. 1959 г

илл. 310 б

Изобразительное искусство Китая в первые годы после образования КНР начало развиваться чрезвычайно интенсивно. Именно за эти годы китайская живопись, тесно связанная с прогрессивными устремлениями и идеалами всего человечества в его борьбе за мирную созидательную жизнь, вошла как одно из важных явлений в современную художественную жизнь. Расширилась и тематика искусства. Человек как активная действенная сила все более и более

стал основой содержания живописи. Начала развиваться и скульптура, заново пролагающая свои пути. Интенсивно продолжалась деятельность живописцев, сыгравших такую большую роль в годы революционной борьбы Китая: Сюй Бэй-хуна, Ци Бай-ши, Цзян Чжао-хэ, Пань Тянь-шоу и других. Они призывали художников порвать с методом слепого копирования образцов прошлого и к поискам новых творческих путей. Именно в это время появились написанные Сюй Бэй-хуном многочисленные портреты рабочих — простых и скромных тружеников, изображенных без прикрас, но с большой любовью и уважением к человеку. Не случайно в это же время Ци Бай-ши, всем сердцем приветствовавший освобождение родины, написал большую аллегорическую картину «Мир» (1952), где в пышном цветении ярких трав он хотел показать, что счастье человека заключается в мирной созидательной жизни. Эта тема мирного труда определила своеобразную лирическую и жизнерадостную направленность искусства, возрождавшегося после долгих военных лет. Картины Пань Юня «Весеннее утро» (1954) или «Девушка за чтением» Цзян Чжао-хэ полны уюта, воспевания тихой свежести утреннего дня, мирных радостей человеческой жизни. В этих произведениях художники стремились сочетать традиционные приемы живописи тушью на свитках с отражением реальной жизни своего времени. Такие поиски новых средств выражения, начатые еще Сюй Бэй-хуном и Цзян Чжао-хэ, привели к появлению в живописи «гохуа» весьма различных художественных решений. Многие живописцы, подобно Е Цянь-юю, Чжан Дину и Пань Юню, обратились к декоративным возможностям стенных росписей, к старому народному лубку с их красочной яркостью и специфическим ярусным расположением на плоскости листа, создавая на вытянутой полосе свитка или ширмах изображения народных плясок, демонстраций, пользуясь этим вытянутым форматом для своеобразного усиления ритмического эффекта. Подобные произведения, хотя и неглубоко затрагивающие темы современности, явились для Китая большим новшеством и привлекли внимание своим активным и радостным ощущением жизни, динамикой своих чувств и действий.

Особенно тонко раскрыть область человеческих чувств китайским живописцам «гохуа» удалось в этот период в лирическом плане. Чжоу Чан-гу и Хуан Чжоу показали возможности развития живописи в этом направлении. Жизнеутверждающая ясность настроений, свойственная лучшим произведениям живописи тушью, и вместе с тем спокойная сдержанность человеческих чувств ощущаются в небольшом свитке Чжоу Чан-гу «Тибетская девушка-пастушка» (1954), где облокотившаяся на изгородь босоногая девчонка с задумчивой лаской смотрит на резвящихся на лугу ягнят. Простота и естественность ее позы, большая свобода в размещении фигуры на почти ничем не заполненной плоскости листа, где лишь несколько травинок создают ощущение привольного луга, задумчивая мягкость настроения, которой проникнута вся картина, сообщают ей большую прелесть. Так же лирично изображает Хуан Чжоу в картине «Свидание» (1957) сцену объяснения юноши и девушки, не показывая их лиц, а передавая их состояние привычной системой намеков через их позы, через несколько зеленых весенних веток.



Хуан Чжоу. Свидание. Свиток на бумаге. Тушь. 1957 г

илл. 305

Мир человеческих чувств, непосредственно переданных через изображение самого человека и его действий, расширил постепенно сферу живописи «гохуа». В середине 50-х гг. возникли и такие тематические картины, как «Восемь героинь бросаются в реку» (1957) Ван Шэн-ле, где рассказывается о гибели девушек-бойцов во время японской оккупации, или «Доставка еды в снежную ночь» Ян Чжи-гуана, раскрывшего облик новой молодежи Китая. Отсутствие надуманности чувств, четкость и ясность композиции составляют привлекающие качества этих картин.

Вместе с тем пути развития нового искусства КНР оказались очень сложными и противоречивыми. То разделение, которое произошло в начале 20 в. между живописью «гохуа» и живописью маслом, их большие внутренние расхождения вызвали множество дискуссий относительно целей и перспектив живописи «гохуа», не представлявшей собой единого по стилю и методу явления, а объединявшей все написанные тушью и минеральными красками картины на свитках под общим весьма условным термином «национальная живопись». Уже деятельность Сюй Бэй-хуна и Цзян Чжао-хэ показала, что так называемый «национальный способ» не может развиваться вне больших проблем, волнующих людей всего мира, а следовательно, без больших внутренних изменений. Однако изоляция от мира, так долго сковывавшая китайское искусство, не окончилась и после установления КНР, связанная на первых этапах развития страны с глубоко укоренившимися националистическими пережитками и тенденциями. Традиционные правила и схемы, консервировавшиеся на протяжении многих веков, еще после 1949 г. довлели над многими художниками. Характерно, что в середине 50-х гг. в «гохуа» среди огромного общего числа картин чрезвычайно большое место по-прежнему занимали пейзажи и картины жанра цветов и птиц, написанные в архаизирующей манере 19 в. Далеко не все мастера-пейзажисты сумели действительно преодолеть ту стену, которую воздвигли между ними и миром мертвые традиции. Стремясь связать свои пейзажи с жизнью, многие живописцы, подобно Ли Сюн-цаю в свитке «Сдадим излишки хлеба

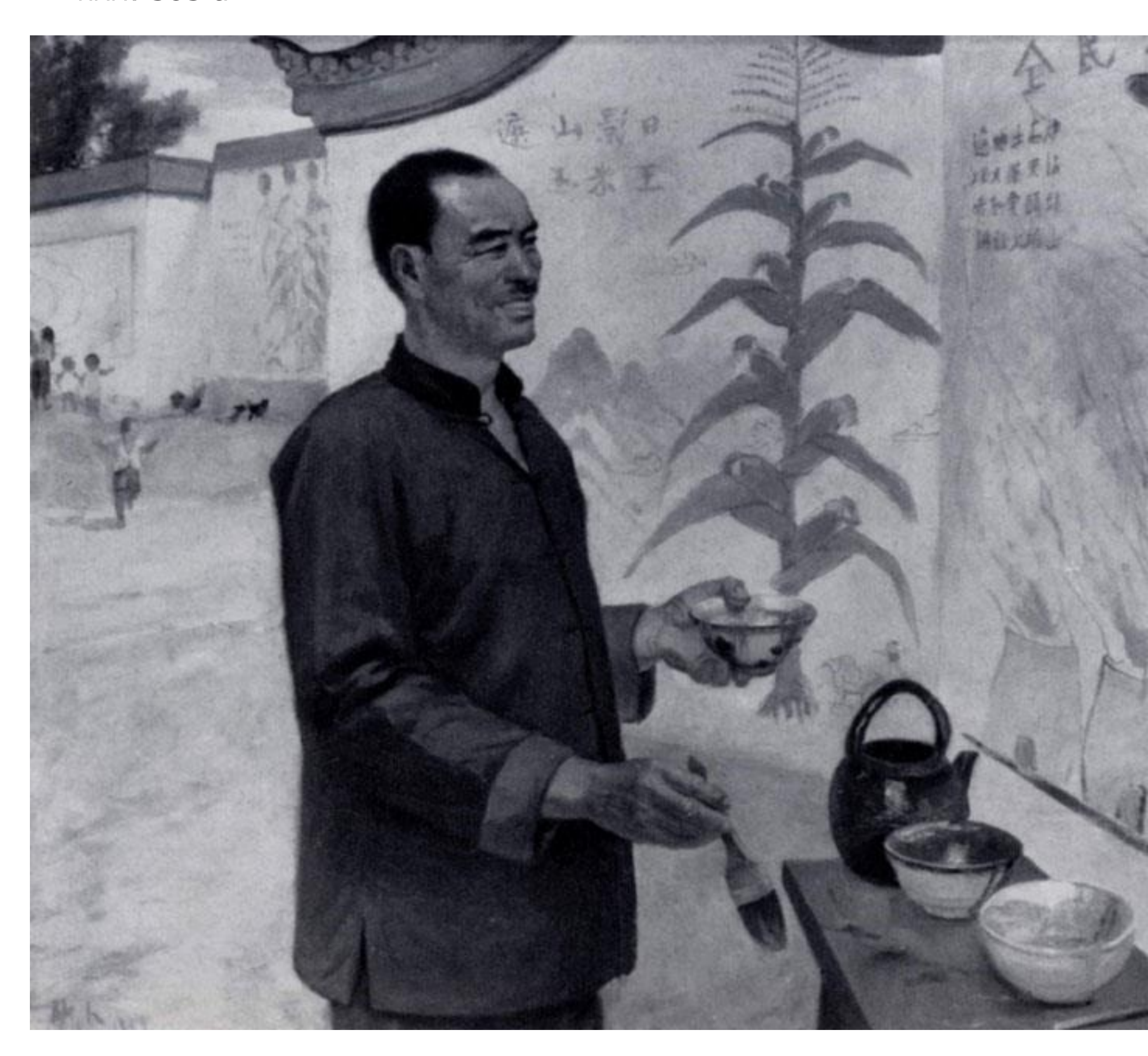
государству» (1954), ограничивались введением в свои традиционные картины изображения строек, доменных печей, шоссейных дорог, искусственно соединяя грандиозные ландшафты прошлого с современной тематикой.

Современный новый пейзаж в «гохуа» рождался медленно и болезненно. Лишь в творчестве наиболее передовых мастеров он постепенно начал приобретать свой новый облик. Пейзажам Ли Кэ-жаня (р. 1907) — одного из самых значительных пейзажистов «гохуа», ученика Ци Бай-ши, — особенно созданным в 1954 — 1957гг., свойственно динамическое, острое и пытливое отношение нашего современника к действительности. Ли Кэ-жань, творчески осмыслив возможности применения традиций, сумел по-своему взглянуть на мир. Природа картин Ли Кэ-жаня, в отличие от созерцательной пассивности традиционных пейзажей, более чувственна и озязаема; ее мощь составляют черная плодородная земля и густая зелень трав, каменистые шершавые скалы, заржавевшие и выветренные непогодой. Ли Кэ-жань обычно заключает природу в тесные рамки картины, ограничивая козшозицию форматом прямоугольного листа, срезая поля, отчего в облике его пейзажей проявляется особая мощная динамика, будто стиснутые горы растут и набухают, наливаются силой, а расположившиеся на их склонах селения и строения, тесно сгрудившись, вздымаются к их вершинам. Это ощущение жизненной силы проявляется и в картине «Весенний дождь в Южном Китае», где беленькие деревенские домики, весело расположившиеся по всему горному хребту, своей яркой нарядностью, чистотой и четкой крепостью форм придают черной и влажной после дождя земле и карминно-красным цветам сливы мэйхуа особую реальную убедительность, земную радость могучего цветения природы. Порой Ли Кэ-жань соединяет пейзаж с жанровыми сценами, наделяя их теплом и юмором. В том же направлении поисков нового отношения к миру природы каждый в своей манере работали Фу Бао-ши, Гуан Шан-юэ, Ин Е-пин, Цзун Ци-сян и Чжан Дин.



*Ли Кэ-жань. Буйволы с пастушками. Бумага, цветная тушь.
Прага, частное собрание*

илл. 303 а



У Цзо-жэнь. Крестьянин-художник. 1958 г. Пекин

илл. 308 а

Живопись маслом, несмотря на интенсивность своего развития, в 50-е годы не достигла еще высокого художественного уровня. Ведущие мастера, работающие в

этой технике, такие, как У Цзо-жэнь и Дун Си-вэнь, изобразили в картинах маслом лучших людей, деятелей труда. «Портрет машиниста Ли Юна» (1950), «Крестьянин-художник» (1958). У Цзо-жэня и «Самоотверженный труд в освобожденных районах» (1950) Дун Си-вэня показывают людей за работой, простые будни труда. Живопись маслом, как и «гохуа», в 50-е гг. шла по пути исканий, по пути освоения и раскрытия нового для Китая человеческого образа.



Ли Цюнь. Зима в Пекине. Гравюра на дереве. 1957 г

илл. 309 а

Те же противоречия и сложности, что и в живописи, возникли и в китайской графике, развивающейся по нескольким разным руслам. Широко откликаясь на все события в жизни народа, граверы Китая 50-х гг. изображали стройки, индустриальные пейзажи, школы, героев страны, используя уже не только средства ксилографии, но и литографскую и офсетную техники, линогравюру, а также широко обращаясь к различным жанрам и методам, сближая гравюру то с живописью «гохуа», то с живописью маслом, то со старым лубком, то заимствуя почерк гравюры других стран. Гравюра 50-х гг., продолжая традиции революционных лет, стремилась быть наиболее популярным и актуальным видом искусства. Однако ее содержание существенно изменилось. Тот пафос, которым дышала китайская графика 30 — 40-х гг., сменился интересом к повествовательной мирной повседневной тематике. Лучшим мастерам гравюры — Ли Цюню, Ли Пин-фаню, Мо Цэ, Ли Хуань-миню, Чжао Цзун-цзао и многим другим — удалось более свободно, чем живописцам, сочетать новое образное содержание с национальной художественной формой. Эти мастера и создали лицо новой китайской графики. В середине 50-х гг. появляются многочисленные пейзажи, поэтично рисующие мирную повседневную жизнь страны — виды окраин и новостроек, новых районов, деревушек в горах и т. д. Национальные по своему духу, они в то же время совершенно не похожи своим мироощущением на старые пейзажи. Показывая небольшой замкнутый уголок Пекина, тихие заметенные снегом дворики, Ли Цюнь в гравюре «Зима в Пекине» (1957) — в интимной и полной человечности сцене — раскрывает прелесть природы уже не через ее необъятность и отстранение от человека, а через мир уютной городской человеческой жизни, и даже традиционная точка зрения сверху помогает зрителю еще внимательнее приглядеться к этому неразрывно связанному с человеком пейзажу. Та же неразрывность ощущается и в гравюре Чжао Цзун цзао «Идут на собрание», где снежный ландшафт, ориентированный по вертикали наподобие свитка, оживлен необычно динамичной толпой людей под бумажными зонтами, заполняющими все поле листа сверху вниз и создающими новый, четкий, словно колышущийся ритм

движения. Гравюры Ли Пин-фаня, отражающие наиболее волнующие темы сегодняшней жизни — темы мира, братства народов и т. д., — отличаются чрезвычайной ясностью и простотой художественных приемов и вместе с тем тесно связаны с условностью и красотой забавных народных вырезок, столь распространенных издревле в Китае.

Скульптура, не имевшая, подобно живописи, длительных традиций, развивалась гораздо медленнее, чем живопись. Однако и в этой области в 50-е гг. был создан ряд реалистических произведений, таких, как лирическая группа «В трудные годы» (1957) Пань Хэ, изображающая мальчика, слушающего свирель крестьянина в перерыве между боями и мечтающего о светлой мирной жизни, а также портреты рабочих и бойцов, созданные Лю Кай-цюем.

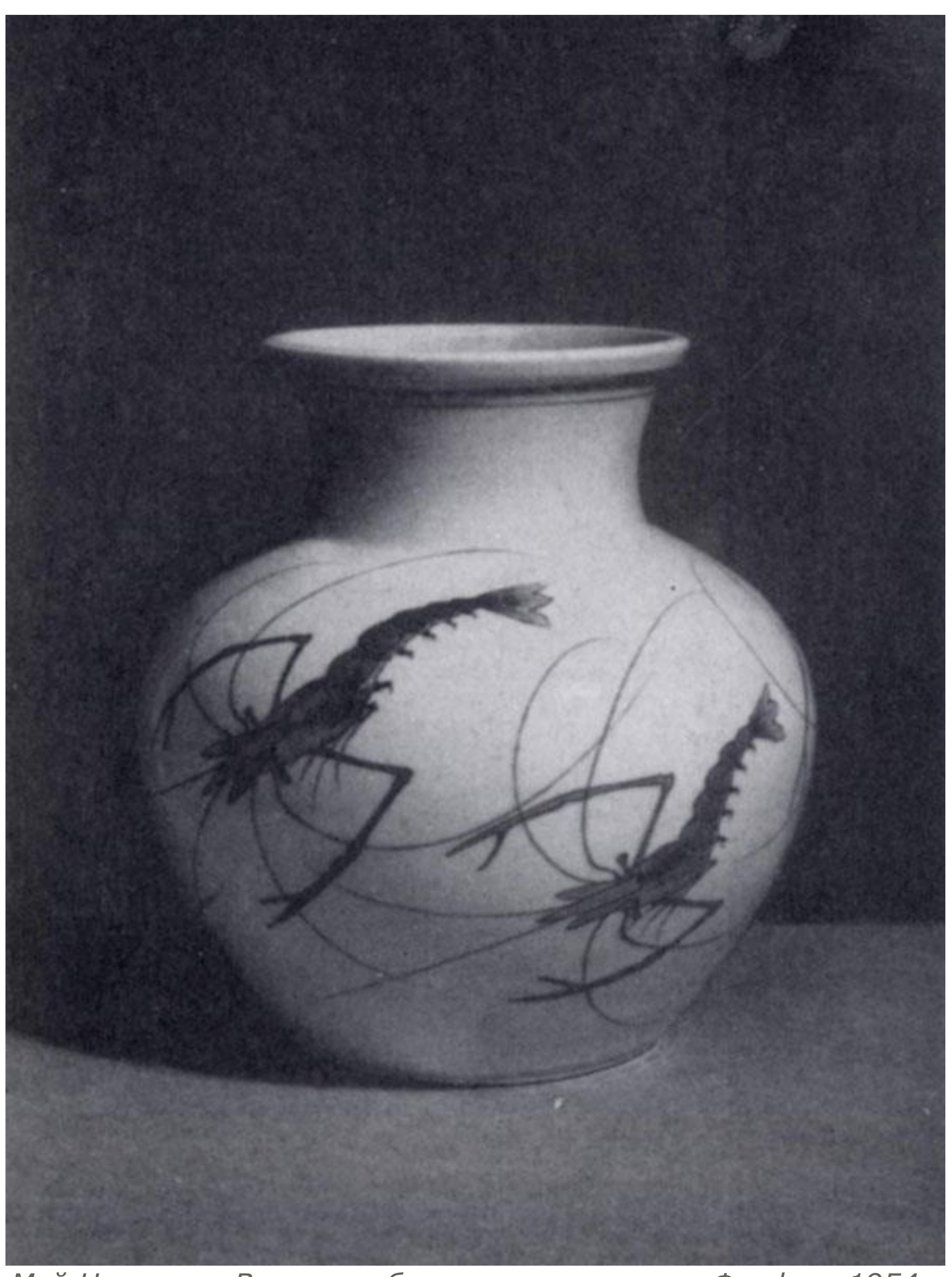


Лю Кай-цюй. Работница. Фрагмент. Гипс. 1956 г

илл. 308 б

Народное искусство после образования КНР явилось одним из неиссякаемых источников, к которым прибегали мастера всех видов искусства Китая. Сами народные ремесла, равно как и прикладное искусство, в 50-е гг. все больше обращались к своим древним истокам. Общий упадок искусства в конце 19 — начале 20 в. так болезненно отразился на развитии всех народных промыслов, а также на производстве керамики, фарфора, изделий из камня, дерева и кости, а экспортные заказы так пагубно повлияли на вкусы, что свобода и непринужденная простота, присущие лучшим традициям прошлого, во многом были утрачены и современные мастера занялись их возрождением. После образования КНР сформировались новые артели, вновь вернулись к художественным промыслам многие мастера, забытые отрасли снова начали функционировать. В большинстве отраслей прикладное искусство Китая сохранило высокий уровень изделий и тонкое чувство материала. Вместе с тем экзотическая вычурность, проникшая в изделия прикладного искусства и еще не изжитая и до сих пор, особенно проявляется в резьбе по камню и слоновой кости, раскрашенной от руки. Древние геометрические орнаменты и изобразительные мотивы в сочетании с большой фантазией и свободой размещения узора на поверхности помогают мастерам внедрять на древней основе, по существу, новые принципы орнамента. Это ощущается и в украшении изделий из фарфора, и в строгих формах исинской керамики, и в новых лаковых предметах. Большое развитие получило в Китае древнее искусство художественной вырезки — вид искусства, как бы смежный с живописью и графикой и в то же время обладающий своей самостоятельной спецификой, своей прелестью. Веками выработанное мастерство позволяет народным мастерам простыми ножницами или острым резцом несколькими быстрыми движениями вырезать в толстой пачке рисовой бумаги тончайшие ажурные украшения, названные «оконными цветами». Почти каждый район, каждая провинция создают свой тип «оконных цветов». В черных, красных, расцвеченных, а часто и обведенных золотой каймой узорах,

наклеиваемых на белую бумагу или непосредственно на окна и стены домов, воспроизводятся мир народной фантазии, мечты о счастье, ласковый юмор.



Мэй Цзянь-ин. Ваза с изображением креветок. Фарфор. 1954 г

илл. 309 б

В последующие годы искусство КНР продолжает развиваться, преодолевая ряд внутренних противоречий и трудностей.

Искусство Корейской Народно-Демократической республики

Я. Виноградова

Рубежом, резко отделяющим начало нового этапа в истории культуры Кореи от прошлого, явились события 1945 г., когда Советская Армия освободила страну от ига японских империалистов и была образована свободная Корейская Народно-Демократическая Республика. Художественная жизнь молодого государства как бы сформировалась заново в эти годы после длительного упадка и застоя. Поэтому об искусстве новой Кореи можно говорить главным образом как об искусстве Корейской Народно-Демократической Республики.

Конец 19 — начало 20 в. явились для Кореи временем тяжелых потрясений. Длительная изоляция от мира, начавшаяся еще в 40-х гг. 19 столетия, затянувшийся кризис феодализма все более ослабляли страну, ставшую в конце 19 в. объектом беспрерывных вторжений империалистических государств, ареной борьбы и соперничества за овладение ее территорией.

Превращение Кореи в колонию усилило процесс разложения феодализма и вместе с тем углубило классовые противоречия. В обнищавшей и разоренной стране начались народные восстания, жестоко подавляемые при помощи правительственных и иностранных войск. В 1910 г. после многих кровавых событий обессиленная страна была полностью порабощена Японией, установившей в ней жестокий, так называемый «сабельный режим». Страна, насчитывающая многовековые культурные традиции, достигшая в период средневековья высокого подъема искусства, оказавшая значительное влияние на развитие дальневосточной и, в частности, японской феодальной

культуры, была в течение многих лет резко приостановлена в своем развитии. Нищета, отсталость, глубокое бесправие характеризуют жизнь Кореи в страшные годы оккупации японским империализмом. Колонизаторы стремились к полному уничтожению национальной культуры Кореи и национальной интеллигенции. Закрылись корейские театры, были отменены национальные праздники, даже ношение национальной одежды считалось преступлением. В городах на кострах сжигались книги, написанные корейскими писателями, особенно те, которые были посвящены истории Кореи, уничтожались памятники старины и художественные произведения. В школах корейский язык был объявлен иностранным, а корейские имена и фамилии насильственно заменены японскими. Естественно, что в такой обстановке искусство было почти полностью лишено возможностей развития. Архитектура городов Кореи постепенно начала утрачивать свой национальный дух, приобретая космополитический, лишенный единства замысла облик. Появились многочисленные административные здания в стиле модерн, ложной готики, неоклассицизма и т. д. Исказилась планировка городов, окраины начали застраиваться рабочими поселками казарменного типа. В живописи конца 19 — начала 20 в. господствовали буржуазные модернистские тенденции, противоборствовавшие национальным традициям. В несколько лучшем положении находились лишь национальные художественные ремесла, поскольку, экспортируемые за границу, они не подвергались столь явному гонению. Однако и они пришли сравнительно с прошлым в упадок.

Вместе с тем в порабощенной стране все более росло народное сопротивление, ставшее особенно активным после свершения Великой Октябрьской социалистической революции в России. В 20-х гг. появляются многочисленные рабочие организации, через революционеров-эмигрантов из России в Корею проникают марксистские идеи. В эти годы вдохновленные победой революции в России прогрессивные деятели культуры Кореи создали Корейскую ассоциацию пролетарских писателей (КАПП), куда был включен также Союз корейских пролетарских художников под руководством

скульптора Ким Бок Чжина. Целью этого объединения была борьба за демократическую и реалистическую направленность искусства, за возрождение национальных традиций. Однако деятельность этого объединения, создавшегося в столь трудных условиях, была еще далеко не организованным движением. В 1935 г. Союз был разгромлен японцами, произведения Ким Бок Чжина и других мастеров уничтожены, а Ким Бок Чжин, заключенный в тюрьму, вскоре умер. Только в августе 1945 г., когда корейский народ был освобожден Советской Армией, художественная жизнь Кореи получила возможности для своего интенсивного развития.

Живописцы, графики и скульпторы приняли деятельное участие в преобразовании Северной Кореи. Особенно много в эти годы создавалось плакатов. Образование в 1946 г. Ассоциации работников литературы и искусства Северной Кореи, а в 1949 г. выделение из нее Союза деятелей изобразительного искусства, создание мастерских, художественных студий и организация выставок способствовали быстрому росту художественной культуры. Буквально в первые же годы жизни страны искусство наполнилось новым содержанием. Появились изображения трудовых людей за работой, крестьян на полях, молодых строителей. Современная жизнь становилась объектом пристального внимания живописцев и скульпторов.

Развитие живописи пошло по двум линиям: возрождения национальной традиции живописи тушью и минеральными красками на свитках и освоения техники живописи маслом. Однако в той и в другой технике художники стремились к изображению наиболее волнующих тем современности. Далеко не все картины этого периода были выполнены на высоком художественном уровне, особенно в сравнительно новой для страны масляной живописи, еще довольно слабой по своему мастерству. Первые годы становления искусства КНДР были посвящены борьбе с модернистским наследием, оставшимся от колониального прошлого, и поискам новых путей реализма. Большое значение для становления искусства имели организованная в 1947 г. в Северной Корее выставка

советского изобразительного искусства и лекции, прочитанные советскими деятелями культуры. Многие картины и плакаты корейских художников этих лет показывают, с каким пристальным вниманием изучали они советское искусство.



Хам Чён Ен. Литография из серии Остров Кочже до. 1957 г

илл. 315 а

Искусство Корейской Народно-Демократической Республики окрепло и приобрело свое целеустремленное художественное лицо в тяжелые годы Отечественной войны 1950 — 1953 гг. Особенное значение в это время приобрели плакаты, рисунки и сатирические иллюстрации, из которых составлялись уличные выставки, посвященные темам фронта, призывам к защите родины и показу бедствий и разрушений, причиненных американскими войсками (тему эту художники продолжали развивать и впоследствии). Выполненные в реалистической манере, дышащие гневом и надеждой плакаты отразили целый этап борьбы корейского народа за свою свободу. В 1952 г. в Пхеньяне открылась и большая выставка искусства, где были представлены наряду с плакатами картины, написанные маслом и в национальной манере, посвященные темам фронта и исторического прошлого Кореи, темам дружбы с СССР. В разрушенном городе искусство жило интенсивной жизнью, утверждало мужество и гуманизм. Суровой героикой проникнута написанная маслом в скупых серых тонах картина Цой Хак Ера, изображающая громады застывших американских разбитых танков и бронемашин среди величественного спокойствия снегов и горных цепей. Так пейзаж, традиционный жанр дальневосточной живописи, в прошлом полный созерцательной задумчивости, приобрел полное нового смысла психологическое звучание. Не менее значительной была и картина маслом Тен Кван Чера «Наемники Уолл-стрита», изображавшая пленных американских солдат, проходящих по улицам Пхеньяна с опущенными головами под взглядами мирных людей. В тяжелых условиях, лишенные необходимых материалов в разрушенных городах, создавали художники и скульпторы свои произведения, помогавшие людям жить, вселявшие в них надежды на будущее.



Новая застройка нейтральной части Пхеньяна. 1950-е гг

илл. 311 а

После окончания войны, когда это будущее мирной жизни стало реальностью, перед архитекторами, скульпторами и живописцами стало множество новых задач. Города лежали в развалинах, и нужны были большие усилия для быстрого восстановления и развития страны. С 1953 г. в КНДР началось решение широких градостроительных проблем, был разработан новый генеральный план Пхеньяна под руководством архитекторов Кан Чо Хвана и других при участии советских специалистов. Постепенно восстали из пепла города Саривон, Вонсан, Кэсон, Хамхын и многие другие. Пхеньян, до недавнего прошлого средневековый город, состоявший в основном из узких переулков с глинобитными домиками, после войны был отстроен Заново. Он превратился в светлый город с многоэтажными домами, с правильной планировкой, широкими асфальтированными многокилометровыми магистралями, обсаженными ивами (символ города — ива, название Пхеньян означает «город ив»). Используя гористый рельеф местности, корейские архитекторы разместили на горе Моранбон наиболее значительные культурные центры, театр, музей, а также грандиозный обелиск Хябантхаб, выстроенный в честь Советской Армии — освободительницы. Корейские дома

возводятся с применением последних достижений строительной техники — железобетонных конструкций, крупных блоков, панелей и новой облицовки. Вместе с тем архитекторы стремятся к тому, чтобы такие привычные особенности благоустройства быта, как проводка отопительной системы под полами — «ондоль», — были применены и в многоэтажных домах. Однако архитектура Кореи в своих исканиях пережила и ряд неудач и ложных решений. Сохранение национальной специфики во внешнем облике дома, при его новых функциях коммунального жилища и общественного здания, оказалось далеко еще не решенной задачей, поскольку попытки механического соединения национальных черепичных многоярусных кровель с формами современного дома не оправдали себя ни экономически, ни эстетически и породили ряд эклектических решений. Кроме того, помпезно-украшательский стиль весьма отрицательно проявился в строительстве ряда жилых домов и общественных сооружений, созданных в конце 50-х — начале 60-х гг.



Ким Чон Хи, Син Сун Ген Государственный художественный театр в Пхеньяне. 1960 г

илл. 311 б

В живописи соединение традиционных приемов и современных задач оказалось более органическим. В послевоенные годы в ней по-прежнему продолжали развиваться два направления — «чосонхва» (в буквальном переводе «корейская живопись») и живопись маслом. Однако художники все более стремились к их сближению. Выделение в 1953 г. Союза художников в самостоятельную организацию способствовало новому объединению всех творческих сил живописцев, графиков и скульпторов. Живопись маслом имеет много отличий от «часонхва», она еще далеко не всегда достигает высокого художественного уровня, однако в лучших произведениях их роднит единство настроений, мягкое и лирическое отношение к миру.

Образ современника — человека труда стал основной темой живописи. В картине маслом Ли Пхаль Чхаыа «Богатый урожай» (1958), написанной в светлых зеленых и розовых тонах, теплом и уютом веет от согретой солнцем земли, сквозь которую пробивается нежная зелень рассады. Молодая девушка, поливающая всходы, на лице которой играют солнечные блики, кажется символом пробуждающейся весны. Таким же миром и теплом проникнута и картина Пак Кен Нана «Дочь», где безмятежно спящий в гамаке ребенок является как бы воплощением мира и человеческого счастья.



Аи Сан Мук. Мои односельчане из Южной Кореи. Бумага, цветная тушь. 1958 г

илл. 312 а



Ли Пхаль Чхан. Богатый урожай. 1958 г

илл. 312 б

В живописи «чосонхва», во многом родственной китайской «гохуа», гораздо большее значение играет традиционная линия, то резкая, то плавная, придающая фигурам особую ритмическую гибкость и остроту. Однако внесение новых тем и образов, применение светотени и большая живописная нюансировка, богатство различных манер и приемов все больше сближают содержание картин, созданных в различных техниках, и проводят грань между традиционным искусством средневековья и современности. Пристальное изучение классического наследия зарубежных стран и советского искусства оказали также большое влияние на развитие современной корейской живописи «чосонхва» середины 50-х гг. В такой картине-свитке, как «Мои односельчане из Южной Кореи» (1958) АН Сан Мука, показывающей лишенную крова семью, уносящую на плечах детей и остатки жалкого домашнего скарба, или «Помощь фронту» (1958) Чон Чжон Ё, живописцы с удивительной простотой линий и легкими размывами туши создают полные глубокого внутреннего напряжения сцены из жизни военного времени. Оба живописца используют традиционную горизонтальную форму: один — свитка, другой — шестистворчатой ширмы, чтобы придать действию как бы большую протяженность во времени. Эта форма в картине «Мои односельчане из Южной Кореи» помогает живописцу передать гнетущий медленный ритм трагического шествия обездоленных людей, суровая нищета которых подчеркивается холодной пустотой незаполненного фона, где только темное облако, нависшее над ними, раскрывает осеннюю бесприютность природы. Однако в этих простых людях, в столь будничной и скупо очерченной сцене художник без внешней экспрессии подчеркивает сдержанную силу чувств и человеческое достоинство. Этои же идеей силы духа человека проникнута и картина-ширма «Помощь фронту» Чон Чжон Ё.



Чон Чжон Ё. Помощь фронту. Композиция на ширме. Бумага, цветная тушь. 1958 г

илл. 313 б

Сквозь снежную пургу на белом фоне, воспринимаемом как царство снегов, поглощающее все очертания, проступают подцвеченные золотисто-коричневой тушью всхрапывающие конские морды и энергичные лица партизан, преодолевающих холод и вьюгу. Легкая, то словно тающая, то четкая и сочная линия помогает передать самое главное, создать единое и цельное настроение.

Большое чувство ритма линии в «чосонхва» помогает художнику Ким Ён Чжуну передать и живую прелесть национального танца («Танец», 1957), в котором участвует все — и лицо, и руки, и одежда молодой девушки. Особую легкость ее движениям придает белый, ничем не заполненный фон, воспринимаемый как простор воздуха, и серебристо-зеленые легкие тона живописи, передающей ощущение свободы, жизнерадостности и непринужденности движения.



Ким Ён Чжун. Танец. Свиток на бумаге. Тушь, водяные краски. 1957 г. Москва, Музей искусства народов Востока

илл. 313 а

Некоторые живописцы, подобно Сэн У Даму, работают в обеих техниках, рисуя пейзажи и жанровые сцены, события революционного прошлого, стараясь объединить обе манеры мягкостью колористических решений, рисуя картины маслом в светлых прозрачных тонах.

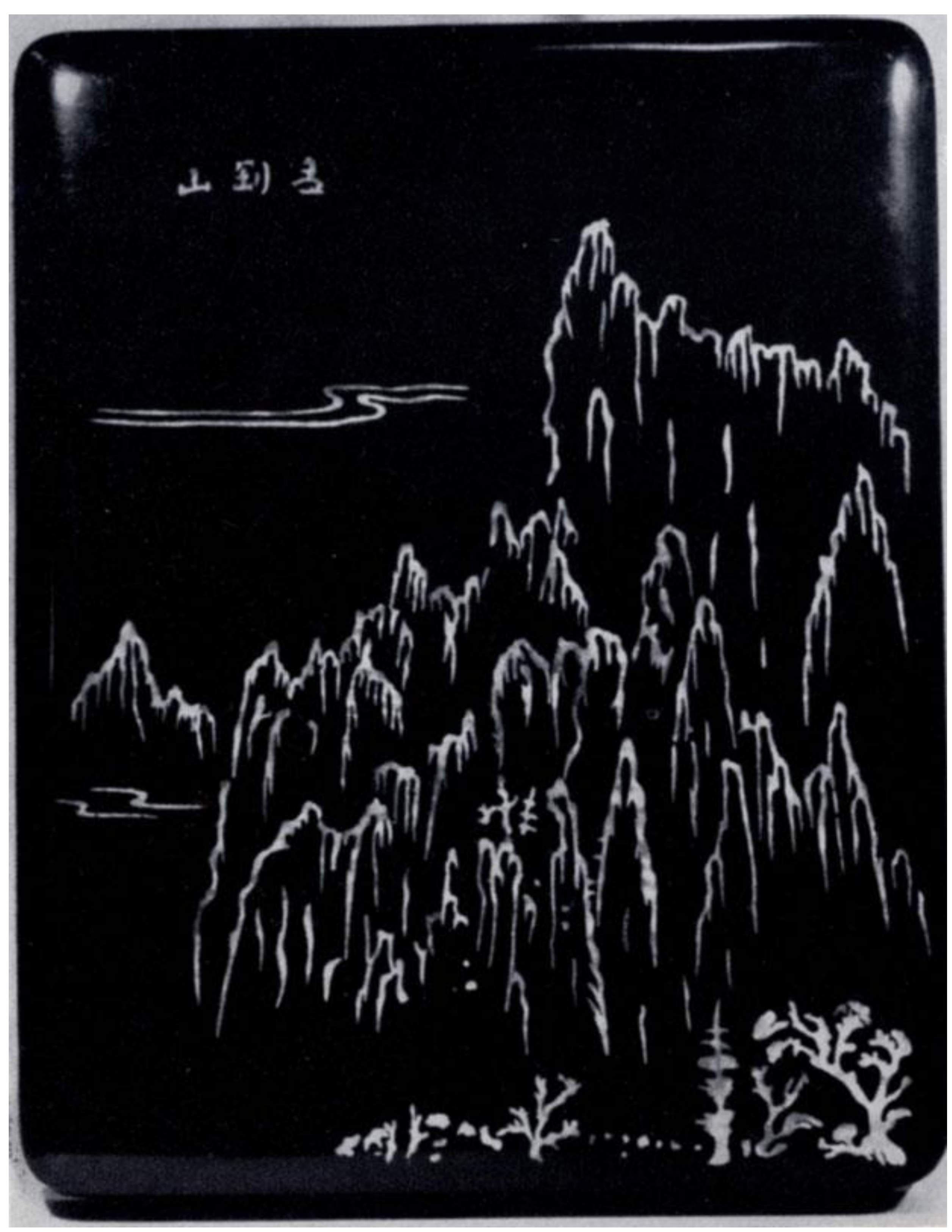
Наряду со сценами из современной жизни художники «чосонхва» продолжают возрождать такие традиционные жанры, как пейзаж, изображение цветов и растений. Художник старшего поколения Чха Дэ До (р. 1895), учившийся живописи у знаменитого китайского живописца Ци Бай-ши и во время японской оккупации из чувства протеста оставивший свою профессию и работавший рудокопом, в настоящее время создает полные лиризма пейзажи Кореи.



Ли Сок Хо. Чонбон. Свиток на бумаге. Тушь. 1958 г

илл. 315 б

Пейзажная живопись КНДР еще не сформировала своего единого облика. Работы Ли Сок Хо, исполненные в манере «чосонхва» на свитках сильной и влажной кистью, изображающие далекие горы, водопады и ущелья, более традиционные, тогда как пойзажи Тен Кван Чера, написанные маслом, ближе классическим образцам европейского искусства, однако обе тенденции направлены на раскрытие красоты и многообразного богатства мира.



Лаковая шкатулка. Москва, Музей искусства народов Востока

илл. 314 а



Хан Ён Сик. Ким Са Кат. 1953 г. «Остров Кочжедо». 1957 г

илл. 314 б

Скульптура Кореи развивается после образования КНДР и особенно после 1953 г. по пути более единых исканий, чем живопись. Образы, созданные корейскими скульпторами, — это портреты героев труда, воины-освободители Советской Армии с корейскими детьми, рабочие за выплавкой металла, крестьянки и т. д. Такие молодые скульпторы, как Хан Ён Сик (р. 1932) и Чо Вон Сок (р. 1931), в области жанровой портретной скульптуры стремятся к созданию психологических образов.

Однако скульптура, подобно живописи маслом, не сформировала еще своего оригинального почерка и еще не достигла подлинно художественного уровня. Гораздо более органично соединились традиционные приемы и современное ощущение действительности в изделиях прикладного искусства. Плетенные из соломы и бамбука шкатулки и циновки с красиво расположенным строгим геометрическим орнаментом по светлому фону отличаются простотой, легкостью и большим изяществом рисунка и форм — шестигранных и простых прямоугольных. В изделиях из лака, керамики и фарфора мастера Пхеньянского и других заводов возрождают знаменитые народные традиции средневековых изделий, покрывая тулово сосудов и ваз сочным и смелым узором цветов, растений, плавающих в воде рыб. Многочисленные изделия из лака, резной кости и резного дерева также характеризуют художественные ремесла современной Кореи, искусство которой находится в стадии становления и новых исканий.

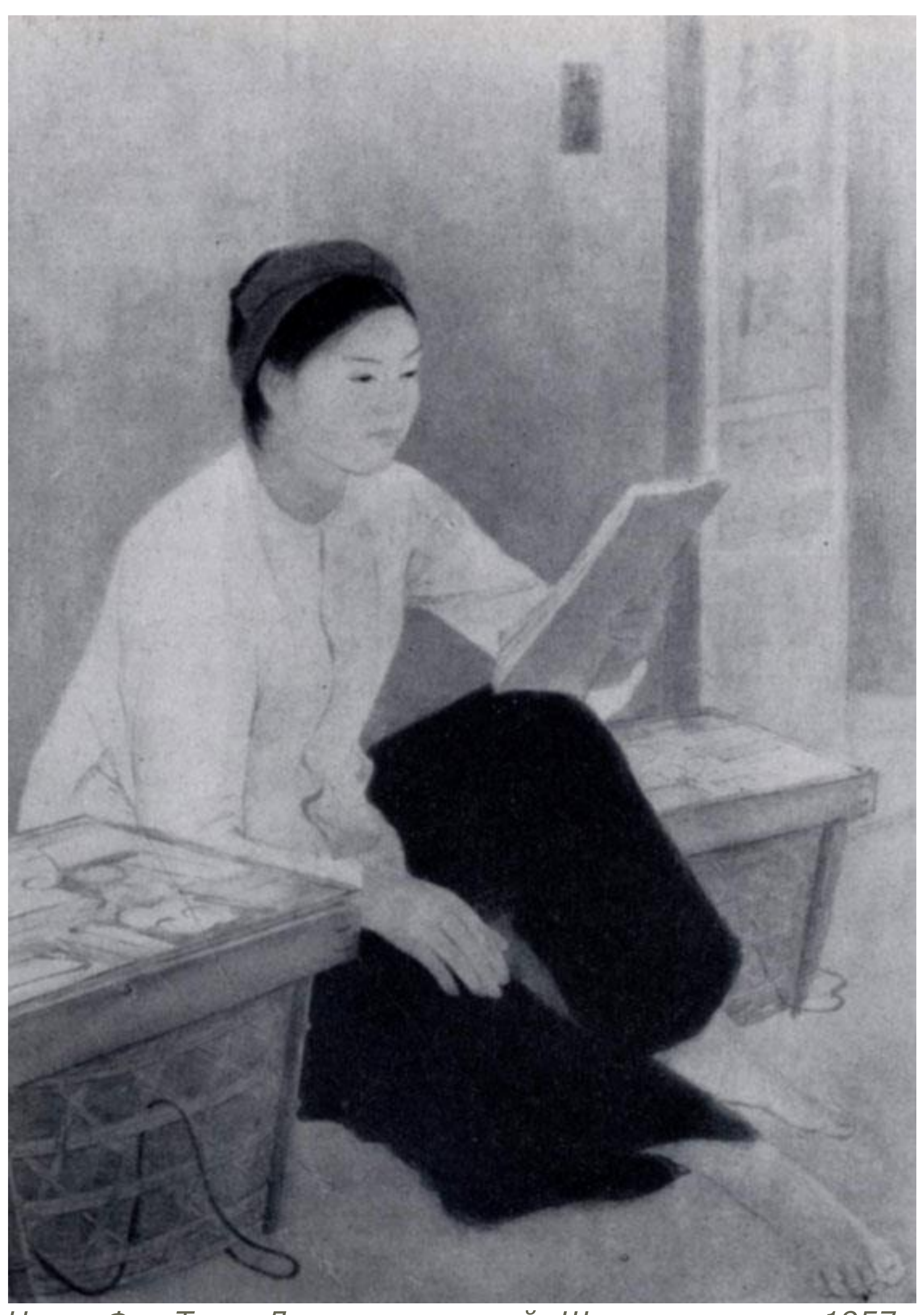
Искусство Демократической Республики Вьетнам

О. Прокофьев

Рассматривая историю изобразительного искусства Вьетнама в 20 в., можно говорить о двух периодах его развития. Первый, колониальный, как бы представляет собой предысторию и завершается августовской революцией 194э г. и образованием Демократической Республики Вьетнам.

Второй, являющийся собственно историей современного вьетнамского искусства, имеет два десятилетия своего существования. Именно о нем в основном будет идти речь в данной главе, и это закономерно — настолько он наполнен подлинной художественной жизнью, бурным развитием и размахом творческой активности, неизвестной во вьетнамском искусстве в прошлом. Следует, однако, сразу уточнить эту периодизацию. Период с 1945 по 1954 г. был периодом героической национальной освободительной войны, временем напряженной борьбы вьетнамского народа за свое освобождение, когда почти все вьетнамские художники участвовали в этой борьбе с оружием в руках. Они не прекращали и своей художественной деятельности, но в ней отразился характер времени — в основном получили развитие плакат и графика. Лишь после полного освобождения северной части Вьетнама от колонизаторов и перехода ДРВ к социалистическому строительству в мирных условиях на первое место выдвигается наиболее яркая и интересная сторона современного вьетнамского изобразительного искусства — живопись.

В колониальный период (до 1945 г.) известную роль в развитии живописи сыграла основанная в Ханое в 1925 г. Высшая школа изобразительного искусства. До некоторой степени знакомя вьетнамских художников с западноевропейским искусством и давая им профессиональные навыки, она насаждала принципы буржуазного искусства и препятствовала развитию национальных традиций. В ее стенах учились такие выдающиеся вьетнамские художники старшего поколения, как Нгуен Фан Тянь (Хонг Нам, р. 1891), То Нгок Ван (1906 — 1954), и многие другие. Однако лучшее, что было сделано этими художниками, создавалось в результате изучения и творческого использования национальных традиций. Так работает Нгуен Фан Тянь, мастер акварельной живописи на шелку.



Нгуен Фан Тянь. Девушка с книгой. Шелк, акварель. 1957 г

илл. 318 б

Роль То Нгок Вана, по праву считающегося «отцом» современной вьетнамской живописи, несколько иная. По существу, он одним из первых свободно овладел неизвестной прежде во Вьетнаме техникой масляной живописи. Такие работы, как пейзаж «Лодки на реке Хыонг» (1935) или портрет «Девушки с лилией» (1943), показывают своеобразие свежего дарования художника. И все же эти его работы не свободны от некоторой излишней эстетизации и даже салонности. Подлинные более глубокие стороны таланта То Нгок Вана смогли проявиться лишь в следующий период, уже во время войны Сопротивления.

Трудный период в истории Вьетнама, наступивший после революции 1945 г., как уже говорилось, не затормозил развитие искусства, а напротив, как бы явился великим стимулом к расцвету и движению вперед. Исторический поворот в жизни всего вьетнамского народа, коренная ломка тяжелого колониального наследия вдохновили художников, как и всех людей искусства в стране, на активную творческую работу для народа, для его скорейшего полного освобождения. Художники, непосредственно участвовавшие в освободительной борьбе и находившиеся в самой гуще событий, чувствовали себя кровно связанными с интересами народа и стремились выразить это в своем искусстве. Как уже отмечалось, наиболее действенным орудием на первом этапе оказались отдельные виды графики, и в первую очередь плакат, литография, иллюстрированные листовки. Главной целью этих боевых и по большей части агитационных изображений была доступность, простота и броскость художественного языка. Немалую роль сыграло здесь и обращение к традициям народного искусства, к народному лубку («чань-тет»), примечательному своей лапидарностью, изобразительной и повествовательной живостью в сочетании с красочной выразительностью.

Одновременно, несмотря на трудности партизанской войны, отсутствие необходимых материалов, все более возрастает интерес к национальной живописи лаком. Растут новые кадры художников. Непосредственно в джунглях для бойцов

организуются выставки живописи и графики, пользующиеся большим успехом у народа, возникает художественная школа. Впоследствии волнующие эпизоды борьбы вьетнамского народа за свое освобождение, героическая романтика этого времени составили одну из важнейших тем вьетнамской живописи. Но именно к этому периоду относится, пожалуй, лучшее достижение современной вьетнамской графики, а именно серия рисунков То Нгок Вана. Не составляя единого цикла, они тем не менее объединены общей идеей, единой тенденцией. Излюбленный персонаж рисунков То Нгок Вана — это простой труженик нового Вьетнама, человек, впервые осознавший свою роль в жизни и со всей страстью берущийся за свое дело, которое теперь стало общенародным. В острых, выразительных набросках, выполненных карандашом и подкрашенных акварелью, переданы живые образы молодежи («Молодой политрук», «Учительница», «На вечерние занятия»). Интересны также и изображения людей старшего поколения, для которых тоже начинается иная жизнь и к которой они словно пробудились. Таков рисунок «Можно ли мне выступить?», выразительно показывающий старую крестьянку, внезапно осознавшую, что ее слово нужно людям, или рисунки «Мамаша Дыонг научилась читать», «Разоблачение помещика» и др. О меткости и наблюдательности художника, не лишенного чувства мягкого юмора, свидетельствует набросок «Буйвол, доставшийся после раздела имущества». Многие из лучших рисунков, к которым относятся перечисленные выше работы, были сделаны То Нгок Ваном незадолго до смерти (в 1954 г., во время одной из вражеских бомбежек, жизнь художника трагически оборвалась). Однако пример его исканий вдохновил и в большой мере определил дальнейшее развитие вьетнамской живописи.



То Нгок Ван. Молодой политрук. Акварель. 1954 г

илл. 318 а

С установлением мира начинается бурный рост вьетнамского изобразительного искусства. В 1957 г. было создано Высшее художественное учебное заведение в Ханое, которое уже в 1960 г. окончили 263 живописца и скульптора, что почти вдвое превышало число выпускников прежней школы изобразительных искусств за двадцать лет ее существования. В 1958 г. был организован Союз художников Вьетнама. В сентябре того же года состоялась Всевьегнамская выставка изобразительного искусства, самая крупная в стране. На ней ярко и убедительно демонстрировалась победа нового, реалистического искусства, поставленного на службу народу и пользующегося его полным признанием и поддержкой. Существовавшая в первое время враждебная группировка художников (группа Нян Ван — Зай Фам), стремившаяся оторвать искусство от политики и внести разлад в единое движение вьетнамского искусства, пересмотреть его позиции, потерпела полное поражение, что наглядно подтвердилось успехом выставки 1958 г.

Современной вьетнамской живописи свойственно творческое использование старых национальных традиций, что тесно связано и с техникой живописи. Широкое распространение имеют так называемый национальный шлифованный лак и акварельная живопись на шелку. Масляная живопись, прежде неизвестная во Вьетнаме, тоже получила распространение. В этой технике успешно работает ряд художников, но главные достижения все же относятся к живописи на шелку и особенно к шлифованному лаку или просто лаку. Именно эта область живописи является наиболее значительным и своеобразным вкладом вьетнамской живописи в современное прогрессивное искусство.

Лак до последнего времени применялся во Вьетнаме исключительно для покрытия деревянных изделий, мебели, скульптур, различной утвари, а также для росписи архитектурных деталей каллиграфическими иероглифами — словом, для всевозможных декоративно-прикладных целей. Теперь же лак стал полноценным материалом для станковой живописи. И если вначале преобладали более декоративные

по стилю пейзажи и чисто орнаментальные мотивы, то в дальнейшем виден резкий скачок вперед, словно подготовленный трудным для вьетнамского народа периодом продолжительной войны Сопротивления.

Палитра лаковой живописи, сперва ограниченная тремя традиционными красками: черной, красной и золотой, — обогатилась использованием инкрустаций, благодаря чему достигаются совершенно уникальные фактурные эффекты, подобные драгоценным камням, а также применением голубых, зеленых оттенков, ранее неизвестных в лаке. Но в основе применения всех этих своеобразных живописных средств всегда лежит использование традиционных декоративных особенностей национальных изобразительных форм, обогащенных и развитых обращением к современности, смелым воспроизведением реальной действительности.

В наиболее удачных работах, таких, как «Борьба с засухой» и «Бригада взаимопомощи за посадкой риса» (обе — 1958 г.), художников старшего поколения Чан Ван Кана (р. 1910) и Хоанг Тик Тю (р. 1914), при общности темы виден различный подход к ней. Каждый мастер дает свое оригинальное решение. В лаке Хоанг Тик Тю тема коллективного труда людей дана в сопоставлении с величественным пейзажем — панорамой рисовых полей, селений и крутых гор на горизонте, своим упругим и могучим ритмом придающих монументальное, почти эпическое звучание всей картине. Здесь ярко выявляется одна из своеобразных особенностей лучших работ вьетнамских художников — гармоническая связь человека с природой, которая не является простым фоном, а помогает раскрыть общий идейный и художественный строй картины. В лаке Чан Ван Кана фигуры работающих крестьян даны крупным планом, их движения и ритмы организуют всю композицию картины. Художник смело применяет некоторые традиционные приемы старого искусства, подчеркивая известную плоскостность фигур для более выразительного выявления ритмики их движения. Благодаря этому более динамично и пластично раскрывается процесс труда, его слаженность и бодрость, его оптимистический дух.



Нгуен Хием. Ночной поход. Лак. 1957 г

илл. 316 а



Чан Ван Кан. Борьба с засухой. Лак. 1958 г

илл. 316 б



Фан Кэ Ан. Вечер на северо-западе. Лак. 1955 г

илл. 317 б

В своих работах лаком, посвященных теме труда, Нгуен Дык Нунг (р. 1914) также дает фигуру человека крупным планом, но он ищет в ней монументальность и устойчивость, как бы стремясь раскрыть значительность происходящего события. Таковы его «Заря в поле» (1958) с противопоставлением могучей фигуры сеятеля еще почти пустынному серебристо-розовому утреннему пейзажу, или «Пряха и ткачиха» (1956), где показаны неторопливые и сосредоточенные движения молодых работниц, тщательно и в то же время обобщенно прорисованных на фоне едва намеченного интерьера.

Как уже говорилось, наряду с темами труда важное место во вьетнамской живописи принадлежит теме войны Сопротивления. Особенно любят художники показывать партизанскую войну, в которой их часто привлекает романтика, с большой проникновенностью раскрытая, например, в лаках Нгуен Хиема (р. 1917) «Ночной поход» (1957) и Фан Кэ Ана (р. 1923) «Вечер на северо-западе» (1955). Чаще всего, кажется, художники стремятся выразить в своих работах, посвященных войне, чувство солидарности и единодушной устремленности народа к победе над врагом, — лак «Через знакомое село» (1957) Ле Куок Лока (р. 1918), акварель на шелку «Мимо родного дома» (1958) Нгуен Чонг Киема (р. 1934).



Гуйнь Ван Тхуан. Село Винь Мок. Гравировка по лаку. 1958 г

илл. 317 а

Уже отмечалось значение пейзажа во вьетнамской живописи. Здесь по большей части нельзя найти пассивного, отвлеченного любования красотами природы — пейзажи вьетнамских живописцев являются как бы активным вмешательством в ее жизнь. Принцип продуманного и выразительного отбора элементов пейзажа для тематических композиций в большой мере сохраняет свою силу и при более «чистом» пейзаже. Правда, нередко подобную границу между обоими жанрами трудно провести. Так, Гуйнь Ван Тхуан (р. 1921) в своей работе «Село Винь Мок» (1958), выполненной в

своеобразной технике гравировки по лаку, дает панораму приморского рыбачьего села, где во всей полноте показан труд и быт рыбаков. И в то же время это настоящий пейзаж с живым ощущением близости моря. То же самое можно сказать и про работу маслом Нгуен Као Тхыонга (р. 1918) «Оловянный рудник в Каобанге» (1957), представляющий собой лучший образец индустриального пейзажа.



Нгуен Ван Ти. Дружба. Лак, инкрустация. 1958 г

илл. 319 а



Нгуен Дык Кнонг. Белый тигр. Лак. 1950-е гг

илл. 319 б

Жизнь людей неотделима от жизни окружающей их природы, и это видно в лучших произведениях Май Ван Нама (р. 1921), изображающих жизнь и труд крестьян, в пейзажах Фан Кэ Ана, Нгуен Хиема, в частности в его выразительном лирическом «Пейзаже» (Москва, Музей искусства народов Востока), отличающемся тонким настроением, смелостью и свободой живописи, что, казалось бы, недоступно технике лаковой живописи. Разнообразные и богатые возможности лаковой живописи проявляются в различных по стилю произведениях. Это и сказочные по своему характеру изображения, как, например, «Белый тигр» (1950-е гг.) Нгуен Дык Кыонга, перекликающиеся с традиционным декоративным лубком, и инкрустация по лаку Нгуен Ван Ти (р. 1918) «Дружба» (1958), более современная по выразительности своего линейного решения.

По сравнению с остальными жанрами несколько меньше достижений в портретной живописи. Здесь лучшее связано с лирическим женским портретом. Таковы, например, созданные за последние годы работы Фам Ван Донга «Девушка в черном», Хюнь Ван Гама «За книгой». Изображение женщины занимает важное место и в творчестве вьетнамских скульпторов. В первую очередь это запоминающийся образ народной героини «Во Тхи Gay перед врагом» (1956) скульптора Зьеп Минь Тяу (р. 1919), учившегося в Академии художеств в Праге. Борьба народов Южного Вьетнама за свое освобождение привлекает внимание художников и скульпторов. Наиболее выразительная работа в этом плане — проникнутая внутренним волнением и чувством сосредоточенности скульптурная группа Фам Суан Тхи (р. 1917) «Горсть земли с юга» (1956).

Вьетнамское изобразительное искусство переживает свою молодость, и оно не только много обещает дать в будущем, но уже может гордиться своими замечательными достижениями. Вьетнамский народ героически борется с вооруженной агрессией американского империализма. Участвуя в этой

борьбе, вьетнамские художники находятся в первых рядах передового искусства. Связь с жизнью, с современностью и национальными традициями — залог дальнейшего успешного развития вьетнамского искусства.

Искусство Кубы

В. Полевой

Кубинская революция 1959 г. открыла новую главу в истории художественной культуры Латинской Америки. Строительство социализма на Кубе вызвало коренные преобразования в области архитектуры и изобразительного искусства.

После окончания второй мировой войны в годы, предшествовавшие революции, кубинские архитекторы, освоившие методы и приемы, отвечающие местным климатическим условиям (солнцерезы, жалюзи, заменяющие стекло, планировка зданий с расчетом защиты их от солнца и т. д.), разрабатывали свойственные всей Латинской Америке архитектурные типы. Это были прежде всего особняки-виллы, многоэтажные отели, жилые и административные здания, строившиеся главным образом в Гаване. На их облик наложило отпечаток влияние архитектуры США, превращавших Гавану в экзотический курорт. В числе наиболее значительных построек 50-х гг. в Гаване можно назвать здания страховых касс — медицинской (1952 — 1954) и зубоврачебной (1951 — 1954; оба — архитектор А. Кинтана Симонетти, р. 1919, и другие), дом Министерства промышленности (1951 — 1954; архитектор А. Капабланка, р. 1906), а также Дворец изящных искусств (1954; архитектор А. Родригес Пичардо, р. 1918) — монументальное здание современной архитектуры, включающее в свой ансамбль живописный садик. Однако строительство этих высококачественных зданий не разрешало, а, скорее, усиливало контрасты между богатой и нищей частями города.

После революции 1959 г. архитектура и строительство Кубы впервые в Латинской Америке стали развиваться, имея своей целью удовлетворение потребностей народа в жилище, учебных, общественных, курортных зданиях, служа делу подъема социалистической индустрии и сельского хозяйства. Кубинские архитекторы, творческий союз которых после революции был возглавлен видным зодчим Р. М. Франко, развернули небывалую по размаху деятельность. Наряду с промышленным строительством (фабрики в Гаване, Санта-Кларе и др.) в городах осуществляется выдвинутая революцией программа обеспечения всех трудящихся благоустроенными жилищами. В Гаване и других городах ликвидируются районы трущоб. Коренным образом изменилась архитектурная типология. Вместо уникальных зданий, характерных для дореволюционной архитектуры, ведутся работы над созданием массовых, экономичных зданий, и прежде всего жилых массивов. В 1959 г. было начато создание жилого района Гавана дель Эсте по проекту группы архитекторов Национального института экономики и жилищ, организованного через несколько недель после победы революции. Рассчитанный на 250 тысяч жителей, жилой массив представляет собой свободно распланированный комплекс, включающий 11 — 12-этажные дома галлерейного типа и четырехэтажные секционные дома, а также здания школ, детских садов, постройки торгового и культурного центра, спортивные площадки и т. д.. Новый городок Нуэва-Виста Алегре на тысячу жилых домов (секционных в три-четыре этажа и коттеджей) создан в Сантьяго, жилой район Камило Сьенфуэгос создан в провинции Санта-Клара. В жилищном строительстве распространяются индустриальные методы. Выразительность облика зданий архитекторы отыскивают в ритмичной компоновке типовых элементов.



Жилой район Гавана дель Эсте в Гаване. Строительство начато в 1959 г

илл. 320 а

Подлинный переворот, невиданный в истории Латинской Америки, произошел в области сельской архитектуры. В первые же послереволюционные годы было построено свыше тридцати тысяч жилищ для крестьян. Аграрная реформа, развитие социалистического сельского хозяйства позволили уничтожить жалкие хижины, в которых обитали раньше кубинские крестьяне, и соорудить новые поселки для сельскохозяйственных народных кооперативов с благоустроенными на городском уровне домами и озеленением. Эти здания, обычно одно-двухэтажные, имеющие железобетонный каркас и заполнение бетонными

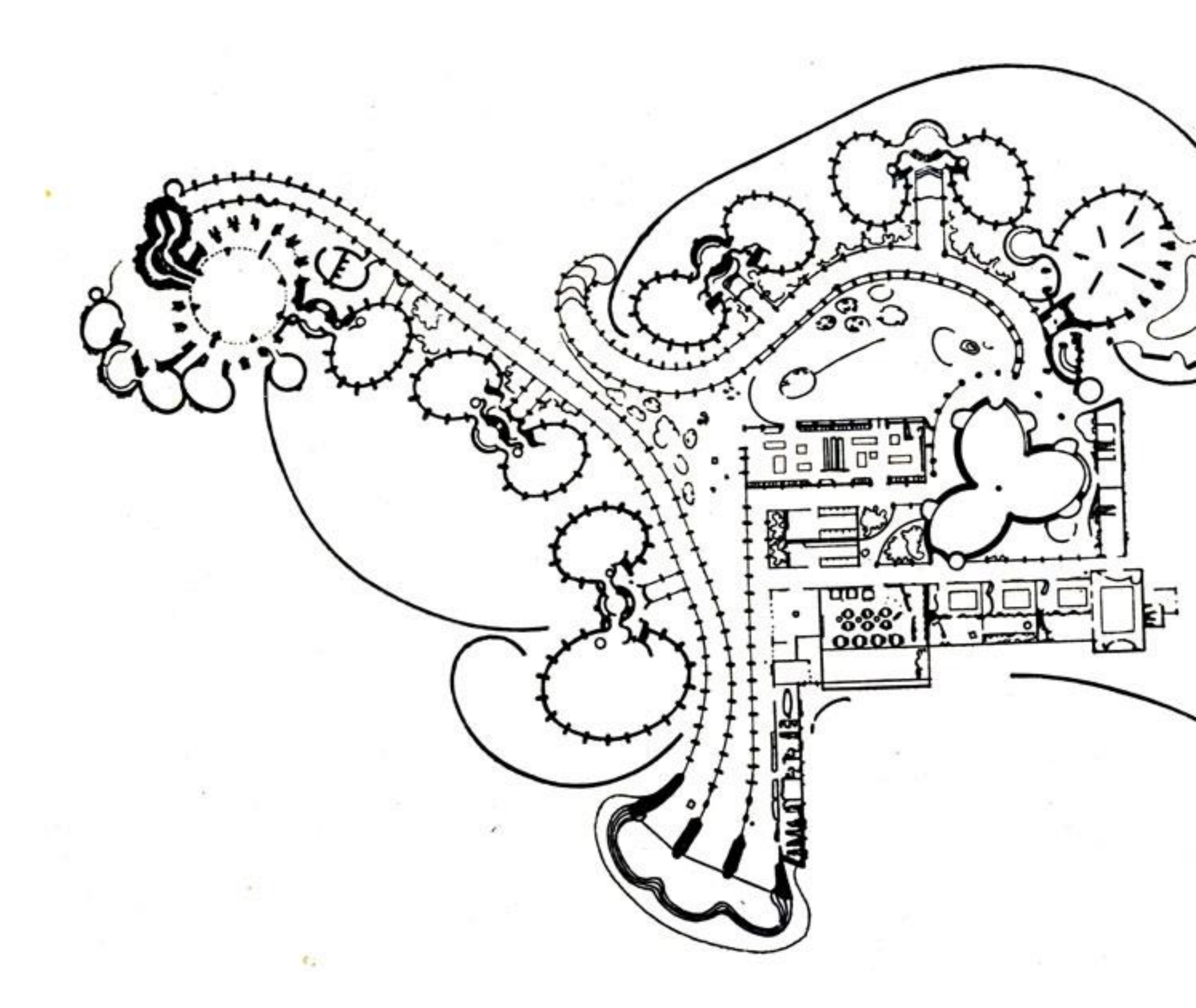
плитами, создаются с лоджиями, балконами, солнцезащитными устройствами.

Всенародный поход против неграмотности вызвал подъем школьного строительства. За три года революции было построено более двух тысяч сельских школ, семисот городских учебных центров, двухсот школ, представляющих собой развитый комплекс учебных, спортивных помещений и мастерских. Характерным явлением на Кубе стала перестройка старых солдатских казарм в учебные центры. Школьные здания привлекают изяществом и простотой своей архитектуры, мастерским использованием сочетаний типовых элементов, умением отыскать эстетическую выразительность конструкций. Социальный смысл имеет строительство зон отдыха на Кубе, где пляжи и курортные места ранее не принадлежали народу. Это строительство, чрезвычайно разнообразное и изобретательное, служит утверждению социалистических прав трудящихся.



Здание сельской школы. 1961 г

илл. 320 б



Р. Порро. Школа пластических искусств в Гаване. 1961 — 1963 гг. План.

рис. на стр. 406

Крупной уникальной постройкой является ансамбль Национальной школы искусств в Гаване, сооружение которой связано с программой строительства на Кубе учебных зданий. Входящие в ансамбль здания Школы пластических искусств и Школы современного танца построены в 1961 — 1963 гг. по проекту архитектора Р. Порро (р. 1925). Первая из них

представляет собой комплекс овальных помещений, покрытых кирпичными куполами, сгруппированных наподобие африканского краала вокруг внутреннего двора и соединенных сводчатыми коридорами. Помещения Школы современного танца имеют вид многогранников. Архитектор умело нашел здесь связь здания с природой, купола и крытые гал-лереи защищают интерьеры от солнца, ажурные решетки способствуют проветриванию помещений. При этом нарочито живописная планировка ансамбля, развивающегося подобно живому организму, пластическое и ритмическое многообразие архитектурных форм, прихотливость их композиции порождают в этом произведении своего рода барочные декоративные эффекты. Формально эстетическая выразительность постройки не связана здесь в полной мере с функциональной целесообразностью, что чуждо массовой архитектуре Кубы. Ансамбль Национальной школы искусств — одно из оригинальнейших произведений «органической» архитектуры уникальных зданий, развившейся в послевоенные годы в странах Латинской Америки.

Изобразительное искусство Кубы при правлении диктатора Батисты захлестывает волна абстракционизма, захватившая часть художников, принадлежащих к поколению, выдвинувшемуся в 20-х гг. Его влияние сказалось в глубоко национальном творчестве талантливой художницы А. Пелаес (р. 1897) и ряда более молодых мастеров (В. Лам, р. 1902, и другие). Даже в скульптуре, связанной с традициями монументализма и изобразительности, распространились беспредметно-декоративные тенденции. Уже в эти годы против абстракционизма, раскрывая его социальную роль, выступила коммунистическая художественная критика: «. . .тирания поддерживала абстракционизм. .. детище империализма — тирания мешала всякому проявлению национального», — писал выдающийся деятель коммунистического движения на Кубе X. Маринельо. Эстетские представления об искусстве, распространившиеся в то время, дали себя знать и после революции, всколыхнувшей всю кубинскую творческую интеллигенцию. В эти представления уходят истоки получивших хождение в послереволюционное время

концепций «независимости» искусства от жизни и борьбы народа или понимания отражения революции как революции в области современной художественной формы.

Поворот искусства Кубы к социалистической идейности, общественной действенности проявился, что совершенно закономерно, прежде всего в тех видах художественного творчества, в силе общественного воздействия которых оказался остро заинтересованным революционный народ. Героическая борьба против вторжения контрреволюционеров на Плайя-Хирон, общенародный подъем в дни кризиса осенью 1962 г. вызвали стремительный взлет искусства политического агитационного плаката, выполнявшегося живописными и графическими средствами, использовавшего фотографию. Выпуск плакатов налаживали военные учреждения, молодежные организации. Как мастера искусства плаката проявили себя такие художники, как К. Гонсалес Иглесия (р. 1920), О. Янес (р. 1926). Значительное развитие получил на Кубе также киноплакат.



А. Поссе. Милисианос. Гравюра

илл. 321 а



К оружию! Плакат. 1962 г

илл. 321 б

К темам революционной борьбы народа, актуальным вопросам жизни повернулось искусство графики, в области которой работает значительное число талантливых художников-реалистов (А. Поссе, р. 1917, К. Диас Гамес, р. 1926). Образы, связанные с жизнью, трудом и борьбой народа, завоевывают себе место в творчестве живописцев (С. Кабрера Морено, р. 1923, и другие).

Путь искусства Кубы связан с задачами освоения им своей роли в социалистическом строительстве, открывающем перед художественным творчеством большие перспективы.